Proletari din toate țările, uniți-vă !

amfiteatru

★ REVISTĂ LITERARĂ ȘI ARTISTICĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ASOCIAȚIILOR STUDENȚILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

martie 1969 ● anul IV ● 3 (3

apare lunar ● 32 pagini 1 leu

întîmpin marele forum

Un eveniment de seamă polarizează în aceste prime săptămîni de primăvară atenția studențimii din patria noastră : Conferința Uniunii Asociațiilor Studențești.
Mărturisesc că, alături de cei aproape 150 000 de colegi din centrele universitare ale țării, trăiesc o firească emoție. Uniunea Asociațiilor Studențești se identifică cu interesele, gîndurile, aspirațiile noastre. Bilanțul activității din ultimii doi ani va fi într-un fel mozaicul alb-negru al realizărilor și neîmplinirilor în care fiecare dintre noi ne regăsim ca o măruntă componentă cimentată în într-un întreg. Dezbaterile delegaților vor fi, cred, o adevărată peliculă vie care va înregistra întreaga dinamică a vieții studențești, cu patosul luptei pentru perfecțiune intelectuală, cu dăruirea tinerească unor înalte idealuri sociale și umane, cu zonele luminate de bucuria unor succese pe măsura exigențelor sporite ale acestei etape istorice, dar și cu punctele negre ale inerției sau rămînerii în urmă. Făcîndu-mi examenul de conștiință, mă întreb în ce măsură am reușit să răspund încrederii celor mulți care n-au precupețit nici un sacrificiu pentru a ne asigura condiții optime de viață și studiu, și-mi ascult glasul nemulțumirii de sine, supărător poate, dar necesar progresului interior. E adevărat, modestul meu bilanț este, în linii mari, satisfăcător. Dar este loc și pentru mai bine. Pe de o parte alerta cerințelor moderne ale societății, amețitorul flux informațional al științei contemporane nu ne permite ca, pe tărîmul cunoașterii, să ne repliem în cutele mulțumirii de sine ,ale inerției oțioase. Pe de altă parte creșterea generală a conștiinței socialiste ne cere să îmbogățim stîlpul de boltă al vieții noastre morale cu sentimente superioare, definitorii pentru omul celei mai evoluate societăți.
Desigur. Uniunea Asociațiilor Studenților a făcut mult pentru studențime, „a adus o contribuție valoroasă la înfăptuirea politicii partidului de educare și pregătire a tinerei generații de intelectuali ai României socialiste", cum aprecia tovarășul Nicolae Ceaușescu in cuvîntarea sa la precedenta conferință, din 1967. Și acest lucru îl resimțim din plin în viață, în activitatea și în rezultatele noastre. Dar și aici e loc pentru mai bine.
Cu aceste gînduri — care însuflețesc, cred, și pe colegii mei — întîmpin marele forum al Uniunii Asociațiilor Studenților, ce va avea loc în luna aprilie a acestui an.

ANTIGONA SURCEL
studentă, Academia de Științe Economice București

ALEXANDRU ȘERBAN IONESCU

• CRONICĂ

În undele unei dimineți
răzlețe
Românie limpede.

Calm dezghețul —
poetul ieșit în întîmpinarea
poemelor sale.

Apoi,
amețită pulbere
se destramă
între ramuri
primăvara.

eternul prezent al culturilor

Ceea ce cu adevărat a reușit să surprindă ceva din spiritualitatea unui popor, ceea ce cu adevărat s-a arătat demn și credincios existenței unui popor, alcătuiește cultura sa și prin asta își cîștigă dreptul de a reprezenta viața acestuia în universalitate.
Adevărata cultură, cea care poartă în ea semnul epocii, ajunge să fie singura formă de manifestare a existenței unei națiuni în perspectiva istorică.
A ne lipsi de cultură, a o suplini cu gesturi în slujba unui moment egoist sau revendicativ înseamnă a ne retrage din continuitatea istoriei, înseamnă a ne obliga singuri să ne facem uitați.
Cultura adevărată, aceea care exprimă cu toată tăria personalitatea spirituală a unui popor, va fi întotdeauna oglinda fidelă a destinului său și singurul mod de a-și face auzit glasul.
Cărțile arse în piețe au fost primul gest de sinucigaș al celei mai antiumane dintre toate rătăcirile oamenilor.
Ne-am așezat temeinic în locul pe care singuri ni l-am ales, încredințați fiind că sîntem mai aproape de adevăr ca niciodată.
Trăim în socialism spre lauda bunilor și părinților noștri. Trăim în socialism spre pilda miliardelor de oameni și fiecare gest pe care îl facem constituie un act de cultură pe care istoria îl va consemna.
Cultura ne însoțește ca o garanție a eforturilor noastre și deasupra tuturor greșelilor omenești această flacără pură ne păstrează limpezi. „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată" — sîntem nemuritori pentru acești 25 de ani de viețuire în care am dus mai departe sensul existenței noastre pe acest pămînt — cultura românească.

EUGEN URICARU



SANDRO BOTTICELLI: „Nașterea lui Venus" (detaliu)



Mircea Ciobanu

„MARTORII"

Cartea lui Mircea Ciobanu este unică ; şi pentru că se înscrie fără termen de comparaţie în literatura noastră de azi şi pentru că alta ca ea nu şi-ar mai avea rostul. Ea spune totul despre obiectul propus.

Materialul este atît de compact, personajele cu atîtea nuanţe, întoarceri şi disimulări, trăind o viaţă cu faţă şi revers, încît însăşi cartea e disimulată, pagini întregi sînt negate de cele care urmează. Capitolele sînt lungi fişe de caracter întocmite de înseşi personajele ; ele îşi scriu viaţa aşa cum li se pare că e, aşa cum şi-au inventat-o ei în clipele de minciună, aşa cum o visează şi cum le-a fost deformată de influenţa cărţii „Lupta cu lucrurile". Linaru îşi recunoaşte o biografie, pentru ca imediat să-şi atribuie alta. Nu pentru că n-a fost crezut prima dată, ci pentru că neliniştea care îl stăpîneşte îl împinge la aceasta.

Mircea Ciobanu a scris un *roman* cu rigorile impuse de el şi respectate strict. Totul e dozat, nimic nu depăşeşte limitele necesarului. Acţiunea la timpul prezent face posibile investigaţii în biografii.

Martorii e, probabil, una dintre cele mai interesante cărţi apărute la noi în ultimii ani şi se deosebeşte de acestea pînă la respingere.



Alice Botez

„IARNA FIMBUL"

Carte dominată de sentimentul degringoladei şi dispariţiei, *Iarna Fimbul* e, în acelaşi timp, revelaţia unui talent matur şi fără ezitări, plasat pe materia artistică cea mai potrivită sieşi. O construcţie la început bizară şi greu de urmărit se împlineşte la sfîrşit într-un tablou psihologic clar, poate chiar puţin tezist. Ideea romantică a familiei Delasena, nobilă stirpe ce dă fie violenţi oameni de acţiune, fie nostalgici şi apatici sau doar aberanţi cărturari, e urmărită strict în linia unui mare număr de personaje. Procedeul esenţial pare a fi artificiul. Însăşi ideea e un artificiu de literatură „literară", făcută, sofisticată. Termenii — nu avem alţii la îndemînă — n-au nimic peiorativ, ci definesc însuşiri. O mare poezie a sentimentelor abisale, o frază epurată de orice neglijenţe moderniste, un ton ireal, care nu are nimic de-a face cu cel al cotidianului, o înclinaţie spre morbidul poesc, care se împlineşte în scene de real rafinament şi frumuseţe. Cartea trebuie privită aşa cum este, un domeniu singular în peisajul literaturii ce se scrie în acest moment la noi. Ea oferă surpriza unei atitudini estetice clare, plasîndu-se în linia artistică reprezentată de Ion Vinea şi Mateiu Caragiale.



Al. I. Ştefănescu

„CUBUL DE AER"

Al. I Ştefănescu e un scriitor în activitatea căruia s-a petrecut o cotitură. Romane scrise cu cîţiva ani înainte şi avînd o valoare mai degrabă conjuncturală, de moment, se continuă cu două cărţi în care ţelul estetic e altul. Ca şi în romanul *În căutarea Izoldei*, volumul de nuvele *Cubul de aer* propune o atmosferă analitică şi disociativă a stărilor. Interesul autorului e pentru disecarea şi ipostazarea faptului şi a senzaţiei pînă la vidarea raţionalistă de orice mister. Fraza devine largă, complicată, plină de nuanţări, afirmaţii şi întoarceri care impun atenţia asupra procedeului. Accentul se mută de pe tramă şi caz, de pe situaţie sau scenă pe concretizarea semantică, pe efectul artistic. Sentimente înăbuşite sau chiar nenăscute, bănuite doar, apoi izbucnite deodată, hotărîte de un fapt exterior („La rîu") Autorul scrie o proză subtilă, rafinată. Fraza are forţă şi adîncimi. Viziunea autorului face adesea din fapte obişnuite momente cruciale ale existenţei eroilor.

Cele mai reuşite nuvele ale volumului aş crede că sînt *Şi iarba şi stelele; Dragostea mea* — mai pusă în scenă, dialogată, izbutind un lirism de bună calitate în termenii concreţi ai unei realităţi crude — precum şi *Cuplul*.



Vintilă Ivănceanu :

„PÎNĂ LA DISPARIŢIE"

Între poezia şi proza lui Vintilă Ivănceanu e doar o deosebire de organizare. Materialul acelaşi, e structurat altfel. **Pînă la dispariţie** este numit roman, are chiar şi un erou, Ion Dragalina, care trăieşte într-un context de constringere şi lipsă de libertate. Înfruntarea permanentă între oprimatori şi oprimat, cel ce nu înţelege de ce şi pentru ce i se întîmplă totul, are ca rezultat un coşmar.

Prin natura conflictului, **Pînă la dispariţie** e dominată mai degrabă de un sentiment grav, tragic. Capitolul-lecţie în care învăţătorul şi elevii discută despre cartea **Pînă la dispariţie** are un umor consistent şi bine ţintit. Apar aici clişeul de gîndire, exprimarea individuală în cele mai groteşti tipare ale generalităţii ca şi prejudecăţile estetice nimerite în cîmpul culturii printr-un mod de neînţeles.

A doua carte a lui Vintilă Ivănceanu nu mai poate fi un obiect de teamă, neînţelegere şi derută în faţa formei, pentru unii critici, nici o metodă de biciuire a complexului uniformităţii. Au mai apărut cărţi care folosesc aceleaşi procedee, ne-am mai amintit de altele pe care le ştim, dar ne scăpaseră şi am reintrat în normal, am admis că e posibil şi de laudă ceea ce făcea poetul.

* FORUMUL CĂRŢILOR *



Horia Aramă

„DUMNEZEU UMBLA DESCULŢ"

Autor a două cărţi ştiinţifico-fantastice dintre cele mai bune apărute la noi în ultimii ani, Horia Aramă scrie, în **Dumnezeu umbla desculţ**, romanul unei personalităţi la sfîrşitul vieţii şi al carierei artistice, într-un moment de răsturnare a obişnuinţelor şi principiilor sale. Astfel, bătrînul şi orgoliosul Fotino îşi propune nu să scrie cartea unui destin, ci chiar să-l creeze, să-l mînuiască, să-l decidă. Aşa ajunge vagabondul aparent cinic şi de fapt sentimental Gheghe să fie obiectul creaţiei lui Fotino. Eşecul e total. Cele două personaje au prea mult orgoliu şi vanitate (Fotino), prea mult omenesc şi sensibilitate (Gheghe) ca planul să izbutească. Cartea începe cu o parabolă, cu o scenă excelentă care te proiectează în concreteţea unor relaţii de familie, de spirit şi breaslă foarte complexe.

Fraza scurtă, clară, lipsa oricărei exagerări în folosirea vreunui procedeu face din **Dumnezeu umbla desculţ** un roman excelent. O nostalgie vagă, un sentiment de neîmplinire al eroilor, fie că s-au salvat, fie că s-au prăbuşit, dă cărţii o notă de lirism de care nu eşti conştient la lectură, dar care îţi rămîne şi pe care o atribui viziunii autorului asupra vieţii personajelor, asupra lumii lor de ficţiune şi adevăr.



Constantin Stoiciu

„PEŞTELE DE FONTĂ"

La a doua sa carte Constantin Stoiciu pare să se fi fixat la o atmosferă de derută şi nelinişte specifică impasurilor din viaţa eroilor săi. Aşa se întîmplă şi în povestirea **Ia-o din loc !** Acolo, un tînăr de optsprezece ani trăieşte o permanentă nemulţumire, venită dintr-o lipsă de ţel, dintr-o insuficienţă a aderării la viaţă. Un act dramatic, apropierea de moarte îi redă cu intensitate senzaţiile, îl întregeşte sentimentele şi îi clarifică atitudinea faţă de cei din jur. Pilotul, Laurenţiu Filamon, Ana, Liz din povestirea **Peştele de fontă** sînt personaje enigmatice, cu sufletul incert şi răvăşit, bîntuite de o aspiraţie bovarică spre linişte şi disciplinarea existenţei. Fiecare dintre ei face lucruri de care nu e mulţumit, se lasă pradă evenimentelor, voinţei celor cu sentimente şi dorinţe mai puternice, au ieşiri de violenţă şi apatie. De fapt, autorul exprimă foarte clar resortul personajelor, poate printr-un simbol puţin cam naiv şi dezvăluind totul, cînd şi aşa se înţelegea mai mult decît se cuvine.

Constantin Stoiciu e scriitor de atmosferă. El nu creează personaje şi caractere, ci stări şi scene. Exactitatea cuvîntului, firescul frazei îi sînt specifice.



Vasile Băran

„SĂGEATĂ ALBĂ"

Genul aşa-numit scurt s-a tot scurtat obligat de nevoile revistelor ce devin din ce în ce mai mici, îşi scriu cu literă minusculă textul şi cer autorilor proză dacă se poate în cîteva rînduri. Cumva forţat, s-a născut o categorie întreagă de autori care scriu schiţe de o pagină sau de-o jumătate de pagină. În mod natural, pentru că în atîta spaţiu nu se puteau face vaste fresce sociale, nu se putea dezvălui un Weltanschauung şi nici desfăşura intrigi complicate, autorii s-au îndreptat spre lirism, spre parabolă, spre proza simbolică. S-au consacrat acei care erau dotaţi pentru această modalitate.

Băran practică o proză poetică, cu iz folcloric şi de cele mai multe ori cu ambiţii parabolice şi izbuteşte foarte bine în această modalitate. **Săgeata albă** e o carte despre copii şi pentru copii, din care pricină are şi pagini naive şi convenţionale, dar cînd lirismul cald, descrierea poetică ies din schema narativă impusă de autor, paginile sînt foarte izbutite. Vasile Băran este printre foarte puţinii autori care cultivînd acest fel de proză izbuteşte să-i confere o aură de individualitate şi s-o impună deci în proza de azi dominată de romane gigantice şi delirante. E un loc demn cel cucerit de Vasile Băran, în capul unei serii şi intră deci în competiţie cu cea mai serioasă proză.



Tudor George

„BALADE"

O opinie curentă defineşte genul baladesc ca singura aripă tradiţional-conservatoare în lirica postbelică, îndeobşte reticentă la canoanele clasice. Cu o prezenţă continuă, mai mult decît onorabilă în literatura noastră, balada se actualizează cu volumele lui Tudor George. Noua sa carte, *Balade*, apărută în colecţia Albatros, reia integral volumul cu acelaşi titlu, din 1967, la care se adaugă unsprezece piese inedite.

Lirica lui Tudor George este o coborîre spre începutul halucinant, în promiscuitatea pregenetică, la materia nediferenţiată şi ternă înainte de a se „sparge crusta cosmică-n afară".

Un Michelangelo obosit de atelier hoinăreşte ca un dumnezeu şi dă forme şi viaţă universului inert. Astfel apar „turmele soarelui", care pornesc într-un lung exod evoluţionist „cu pelerini stranii care tînjiră Meka".

Ideile atît de frumoase se află însă pe diferite trepte de realizare lirică. Dacă „Dioptriile timpului", „Turmele soarelui", „Michelangelo şi Meduza", „Moartea ariciului" sînt antologice, restul poate primi calificative variabile.

VASILE REBEGEA

VLADIMIR STREINU

UN VECHI „POET NOU"

Între primii poeți macedonskieni, Alexandru Petroff, purtat la vremea lui de cea mai manifestă voință de noutate, este astăzi poetul cel mai învechit.

Urmînd „instrumentalismul" de moment al Maestrului, fără indicii că ar fi cunoscut direct pe René Ghil, el semna în *Literatorul* (1899, nr. 1) acest *Rithm spre lună*, a cărui ortografie heliadistă era încă o dovadă de fidelitate față de Macedonski: „Poveste-argentină și lină răsfrîntă pe plăci de porphiră... / pe lyră palpită-n cadență egloge de magice note; / Iar Phauni cynici și strîmbi se frîng cu Bachante-n penumbră! Cînd raze carmine roșesc pe-nălțimi de castele sabine". Și, după evocarea unui parc („soclu de marmoră", „Byblis întinsă", „amphore", „nalbe", „candori virginale", „petale de lotus"), versurile: „Dar spasmenfioară răchitele-alene: Cylena — nebuna? Sylene — bețivul? / E Ceres? Erato? — ah! iat-o: e Luna..."

În *Guzlă*, Macedonschi voise să cînte pe coardele instrumentului dalmatin, a cărui ultimă silabă a numelui îi sugerase un șir de note muzicale: „Do-mi-sol-la" și apoi „Re-do — do-mi... Sol-la — sol-la". Imitația lui Petroff apare în *Literatorul* (1899, nr. 2), sub titlul *Vesperală*, versificată oarecum liber:

Fiori ușori și rozi, dantați
În roz de lună...

Theorba sună...
Voi rozi fiori ușori...
Ah! rozi fiori.

Şaphire vii și verzi sclipiri
Ţipînd galant pe dalba baltă...
În flăcări mari apusul saltă,

Lachmi...
— La, mi, mi, la

Knumu... dar nu; — e Phtah
Din turn
Preschimbă zarea-n moarte sumbră
Şi Hapi. greu trecind în sbor...
— Sol!

Colaborarea discipolului, cultivînd stridența noutății fără poezie, continuă cu *Helina* (1899, nr. 3), cu *Danț Vedic* (1899, nr. 4), cu *Ora Morței* 1899, nr. 6). În primele două e o simplă beție onomastică: „Helina", „Chrysis", Bryseis", „Milytha" sau, sărind din Grecia în India, — „Phares", „Sivah", „Varuna", „Indra" — pentru ca într-a treia, versificînd-o cu totul liber, să „urle" o notă senzațional-macabră. Rămînînd sub influența lui Macedonski care între timp se orientase modistic la occultismul și magia ezotericului Sâr Peladan, Petroff va fi secretarul de redacție al efemerei *Hermes* (1903), va trece totodată de la versul liber la unități metrice parnasiene și, în același an, va apărea cu un volumaș de *Poezii*, care își țipă originalitatea pînă și în numele colecției („Gorgona").

Se născuse în București, la 13 octombrie 1885, cu numele de stare civilă Dumitru Theodorescu. Devenit Petroff, după ce mai întîi se voise D. Caselli la *Foaia Interesantă* și la *Actualitatea*, ostentația poetică și chiar puterea de a imita i se sting repede (pînă să împlinească douăzeci de ani). Și trăiește, fără să se mai semnaleze în vreun fel, pînă în 1940, cînd moare anonim.

Ca pe mai toți devotații săi, Macedonski îl unsese poet în *Românul* (13 aprilie 1903), scriind despre *Colecțiunea Gorgonei*, iar *Caion*, pe care îl compromisese defăimarea împotriva lui Caragiale, îl propusese, chiar ca maestru, oricît de neglorios, în *Discipolii lui Petroff* din *Românul Literar* (1909, nr. 2—3). Numele îi va mai apărea numai după moarte, în culegerea *Din poezia noastră parnasiană* (1943) de N. Davidescu și în *Antologia Poeziei Simboliste Românești* (1968) de Lidia Bote. Dar nici Macedonski (și cu atît mai puțin Caion), nici antologiștii menționați nu au reușit să atragă atenția asupra scurtei agitații de novator al lui Petroff.

Cazul său, în istoria poeziei noastre, face totuși să fie meditat. Gloria literară nu se obține numai cu voința de a fi nou. Componentă sigură a originalității, noutatea în sine, izolată și propusă ca unic element de valoare, este menită celei mai repezi învechiri. De altfel, toți macedonskienii, exclusiv îndrăzneți din ultimul deceniu al secolului trecut (M. Dimitriade, Al. Obedenaru, frații Cantilli, Natalia Didacki etc.), preferîndu-se foarte noi în epocă, sînt azi penibil de învechiți, dacă nu de-a dreptul necunoscuți. La grade diferite, alături de Al. Petroff, aventura tuturor învață, pe cine poate învăța, că violența în artă este, ca și în psihologia curentă, semn de debilitate și nu de energie creatoare. Noutatea talentului pare ceva mai mult decît talentul noutății.

INTRARE ÎN TIMP

Privim prin semne și lucruri. Ne întîmpină timpul, care își prelungește în noi hotarele. Dimensiunile reale ale lumii alunecă spre începuturi și ne caută. Pentru a desluși semnele vremii, am devenit sfetnici ai pămîntului și apelor, am dat de știre ploilor și furtunilor despre risipa de somn și veghe a luminii. Au venit într-un tîrziu și verile cuprinse de grija timpului, au scormonit faptele pline de îndrăzneală ale călăreților anonimi și s-au topit o dată cu primele sunete ale baladelor.

Ne-am căutat prin inimi și am descoperit umbletul vechi și statornic al străbunilor. Am mers mai departe și am căzut în suflete pînă la oblincul stelelor. Din prelungitele călătorii prin spațiul nostru spiritual au început să se desprindă primele semne ale istoriei. O parte din sîngele și gîndurile noastre ni s-a prelins pe cronici și hrisoave, pătrunzînd pînă la rădăcina apelor și a munților. Numai pămîntul a răbdat liniștit toate întinderile negre ale călăreților veniți de dincolo de lumină și patrie. Atunci s-au întors în somnul lor păsările, dînd de veste ierbii și vîntului. Și s-au pornit să sune chemările îndelungi, pînă s-au prefăcut în voievozi cu sabia într-o mînă și cu numele strămoșilor în ochi și pe buze. Parcă mergea cu noi și un tropot de cai prin care urcau legendele, pînă s-au strîns în troiene de veghe.

Vulturii și zimbrii munților aprindeau un capăt de stea în amintirea noastră. De multe ori, tot rotindu-se printre noi, izbuteau să coboare în steme și scuturi. Uneori alunecam într-un sentiment de primăvară și ne trezeam cufundați în ninsoarea lunii. Focurile aprinse pe culmi alergau mereu în urma noastră și la umbra lor ardeau și ultimele legături pămîntești. Alunecam în cîntece încă nelămurite, baladele coborau din munți și pescuiau din adîncurile vremii crengi de suflet, pe care le deschideau cu un zîmbet de cîntec sau cu o pasăre așezată pe marginea zării.

Munții se întorceau în somn, își lipeau obrajii de ceața norilor și alergau să intre în cîte un chip, dar treceau mai departe și nu voiau să rămînă decît în cîte un zbor mai înalt de suflet, care se rostogolea mut, încet, în cîte o legendă. Umbletul ei era apoi purtat în inimi, pînă devenea un pom înalt, prin care vîrstele își sunau culorile.

Pe aproape, femeile pămîntului străbăteau apele și munții și se odihneau apoi în vise și în baladele sîngelui.

Tîrziu de tot, pe cînd rămîneam cu noi înșine, încercam să aprindem un semn de statornicie a lucrurilor. Și dacă numele nostru a rămas incrustat pe filele prefacerilor de azi, aceasta înseamnă că drumurile neau pipăit peregrinările și acum ni se așează supuse la picioare. Intrăm în timp și mîinile noastre verifică fiecare amănunt al zilelor, pregătind coborîrea de taină a primăverii.

MIRCEA CRISTEA



„PRUDENȚA" (sfîrșitul secolului XIV)

OSCILAȚIILE GUSTULUI



prezențe studențești

„Magazin istoric" nr. 2 (23) din luna februarie 1969 publică articolul *Radu de la Afumați sau Radu cel Mare ?*, de Ștefan Andreescu, student în ultimul an la Facultatea de Istorie a Universității din București. În prezentarea pe care i-o face, redacția revistei „Magazin istoric" remarcă faptul că în cazul lui Ștefan Andreescu „se reinnoadă o tradiție strălucită : a vocațiilor istorice afirmate clar încă în timpul studenției".

cenaclu

La ședința din 16 martie a cenaclului „Mihai Eminescu" din Iași au citit proză : Mihai Bărbulescu și poezie Nicolae Manea („Cercuri închise", „Solitudine", „Cine mă primește"). Discuțiile au fost conduse de Mihai Ursachi, ale cărui intervenții pot fi caracterizate ca prompte și competente. Participanții la discuții (Daniel Lascu, Ion Mînzatu) au apreciat proza citită de M. Bărbulescu, remarcînd o anumită substanță poetică transfigurată cu mijloacele prozei. În privința poeziilor lui N. Manea, vorbitorii s-au arătat unanimi în a-i conferi virtuți poetice.

titluri

Atrag atenția, prin preferința lor pentru straniu, titlurile unor volume apărute recent. *Oase de corăbii, Dacă vrei să fii bătut, Ucigașul de papagali, Ca peștele în aer, Ciob de univers, Noaptea de cloroform, Spargeți oglinzile, Oglinda cu lebede.* Pînă unde poate merge imaginația !

mărțișor à la Timișoara

Comitetul U.T.C. al Centrului universitar Timișoara și Casa de cultură a studenților din localitate organizează festivalul de artă interpretativă : „Mărțișor studențesc" închinat celei de-a 25-a Aniversări a Eliberării României. Festivalul-concurs se va desfășura în perioada 20—31 martie a.c., cu începere de la ora 20,30 la Casa de cultură a studenților din localitate.

evoluția unui absolvent

Se remarcă pentru acuratețea cu care este realizat și ingeniozitatea cu care sînt scoase în evidență idei actuale, spectacolul cu piesa „Bălcescu" de Camil Petrescu al teatrului „Al. Davilla" din Pitești (aflat în turneu). În rolul titular actorul Sorin Gheorghiu ne redă cu intuiție și nerv figura marelui patriot. Diversele roluri de dramă și comedie, personaje cu ritmuri diferite pe care actorul le-a jucat pe scena acestui teatru, cu dăruire și profesionalism, au însemnat cert, antrenamentul absolut necesar pentru reușita pe care o consemnăm. Montarea lui Constantin Dinischiotu arată că teatrul dispune de un colectiv actoricesc înzestrat, cu multiple valențe, creat printr-o muncă prodigioasă și care a început să fie prezent în conștiința publicului său.

traduceri

Merită consemnată în mod deosebit excelenta traducere în românește a „Ierusalimului liberat" de Torquato Tasso, aparținînd poetului Aurel Covaci, același care, cu cîțiva ani în urmă, ne-a oferit în tălmăcire românească „Lusiadele" lui Camoens.

steaua

„Steaua" publică, în numărul său de pe luna februarie 1969, poeziile : *Bucuria de a regăsi infinitul* și *Anamnezis*, semnate de Dan Mutașcu, student la Facultatea de Filozofie a Universității din București.

pictura de „gang"

Pentru a realiza munca de educație estetică în rîndurile studenților, administrația unor cămine studențești ieșene a hotărît că e bine să se pornească de la nivelul „picturii de gang". Cine vizitează căminele din vechea capitală a Moldovei rămîne înduioșat de frumusețea unor țigănci cu sînii reliefați provocator și cu țigara fumegîndă în gură. Pe cînd ceva mai puțin „pitoresc" ?

clubul actualităților

E remarcabilă inițiativa Casei de cultură a studenților din Capitală de a inaugura un club al actualităților. Sala destinată clubului, amenajată cu mult gust, va găzdui în viitor discuții pasionante pe diverse teme de actualitate ale vieții sociale și culturale.

interuniversitar

Universitatea din București și cea din Cluj au programate pentru perioada imediat următoare, în cinstea Conferinței pe țară a U.A.S.R., schimburi de studenți și formații artistice studențești, menite a facilita o mai bună cunoaștere a experienței obținută de către studenții clujeni și cei bucureșteni în domeniul muncii culturale. Din cele două centre universitare se vor deplasa astfel aproximativ 120 de studenți, atît la Cluj cît și la București.

ALEC CHELARU

AZIL pentru probleme fantomă



Intr-adevăr absurd !

„Roata norocului. Acesta este jocul hazardului, jocul cu echilibrul, jocul abstract cu echilibrul. De fapt echibrul nici nu există — o spunem noi, o spune autorul — aparentul echilibru nu e decît un fals al celor triști. Iar Nicolae Prelipceanu caută echilibrul și e trist. El caută, luptă, iar lupta lui înseamnă altceva decît acea farsă absurdă a nedunoscutului care strigă : „Domnule, aceasta este pălăria mea". Dar pălăria nu poate fi a lui pentru că stă pe capul unui papagal care înjură. Absurd".

Iașul literar nr. 2/1969 pag. 79

„bijuteriile" cronicarului

„Există libertatea poetului, a creatorului, de a-și alege formula stilistică proprie temperamentului sensibilității sale, cu condiția ca acesta să nu escaladeze imperiul „bijuteriilor" liricii noastre de nobilă, exemplară tradiție clasică și modernă. Ca și alți confrați ai lui, mai vîrstnici sau de mult distanțați de epoca debutului editorial, Mazilescu își înscrie cu placheta sa, o semnătură puternică în sensul dat de Michel Foucault acestui termen.

Astra, nr. 2

orizonturi

Ținuta intelectuală

Istoria literară nesusținută de studiul critic angajat în epuizarea unei opere, la rîndul său obligat la succesive referințe istorice, pare azi cu totul inacceptabilă.

Nu este de prisos să amintim că noi contribuții sînt posibile din clipa în care istoria literară abdică de la o falsă și inoperantă prudență. Ea vine, cîteodată, nu dintr-un deficit de gust sau sensibilitate (indispensabile cercetării), ci din fidelitatea excesivă față de documentul investit (singur !) cu puteri miraculoase, în realitate paralizant. Pentru că nereușind să substituie explicațiile viabile, documentul pierde una din însușirile lui reale : situarea exactă a creatorului și a operei sale. Documentul iradiant, în adevărata și deplina-i calitate, servește unei așezări riguroase a literaturii pe coordonate temporale și estetice imanente creației. Ne gîndim, din acest punct de vedere, la personalități exemplare (D. Popovici, G. Călinescu, Perpessicius), iar în istoria literară de azi, la contribuțiile lui Șerban Cioculescu, Al. Piru, sau la mai tineri istorici literari din generația lui Eugen Simion. Pentru D. Popovici epoca „luminilor" se configurează în urma unei informații întinse (istorică, ideologică, literară), ambiționînd să stabilească valorile autentice (și în plan estetic) ; G. Călinescu a produs prin numeroase reveniri documente revelatoare, constituite ca o reală pregătire pentru incursiuni pasionante în viața și destinul unei creații (M. Eminescu, Ion Creangă). Refuzînd ostentația informației, dar fără să sustragă literatura de la seria determinărilor active, istoria literară pune în lumină reperele modelatoare, conformația unei epoci și, de aici, datele intrinseci ale creației. Autonomizarea documentului încetează să mai servească alcătuirilor științifice, construcțiilor atent controlate și, ca atare, anulează efortul investit, dar fără consecințe așteptate.

Regimul intelectual al istoriei literare obligă însă la o înțelegere exactă a dialecticii culturii, văzută în mutațiile sale continue, decise de factori multipli. G. Călinescu concepea istoria unei literaturi în primul rînd ca o istorie, ca un sistem de evenimente în desfășurări și conexiuni (cf. Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică, în Principii de estetică, EPL, 1968, p. 187) **prezidate, de sigur, de siguranța judecăților ; ele urmează, de fapt, examenul atent al acestor repere în acțiune, am zice, implicate în structurile creației. Imposibilă, ignorarea studiului plenar, cu atribute științifice proprii unei atari discipline istorice consacrată unui fapt particular de artă (cu mișcarea lui în datele specifice ale comunicării literare), produce erori și disocieri nesigure, eliminări și supraestimări arbitrare. Referințele simplificatoare devin, fără voia lor, vecine, sau uneori identice ca rezultat cu tendințele de elucidare a faptelor din afara creației. Cum valoarea nu este un dat fără explicație și motivare în dimensiunile și virtualitățile „orei istorice" cum ar numi G. Lukacs acțiunea timpului istoric, ideologic și spiritual, abstragerea categoriilor estetice determină o anume suspendare a literaturii făcînd ca sancțiunile sau consacrările unor creații și personalități să devină hazardate și amendabile. Viziunea scriitorului, edificată într-un anume context captat, împărtășit sau cenzurat de creator, ar părea împrumutată sau inventată dacă probitatea cercetătorului nu îl va sili să examineze, serios și după criterii exacte, procesele sinuoase ale fenomenului literar (istoria cu raporturile ce decid mișcarea epocii). „Faptul literar — afirma G. Călinescu — este și un fapt istoric"** (Tehnica criticii și a istoriei literare, op. cit. p. 87), **ceea ce în istoria literaturii reprezintă mai mult decît un postulat general. Este de înțeles că o lucrare de sinteză de proporțiile Istoriei literaturii ro-**

literare

a istoricului literar

mâne a lui G. Călinescu, sintezele și monografiile lui Vladimir Streinu, Al. Piru, G. Ivașcu etc., vin din rigoare științifică și dintr-o deplină stăpînire a acestor permanente aderări și supuneri, confirmări și corespondențe ale fenomenului literar la acțiunea multiformă a unei epoci. În fond, istoria literaturii realizează adevăratul său echilibru în funcție de aceste coordonate, ordonînd structurile, deloc uniformizabile, ale creației și ale creatorului. Actul ordonator exprimă, astfel, condiția intelectuală a cercetării, menținîndu-i calitățile de judecată congruentă, estetică, pronunțată în deplină conștiință și cu sentimentul responsabilității științifice. Chiar și atunci cînd prin atitudinea sa generală înclina (polemic) spre a statuta rezervele teoretice față de istoria literară, Eugen Lovinescu nu uita să rețină constatarea : „... după cum el, omul, este împlîntat în timp, spațiu și cauzalitate, arta este împlîntată în același timp, spațiu și cauzalitate" (Istoria literaturii române contemporane, VI, p. 47). Experiența lui E. Lovinescu susținută de cultură corecta astfel o judecată estetică tentată, de altminteri, să refuze criteriile practice în istoria literară.

Dacă astăzi istoricul literar deține o metodologie cu certe justificări științifice, cu termeni inspirați din înțelegerea dinamicii fenomenelor de cultură în interpretarea materialist-istorică și dialectică, conduita sa intelectuală refuză, cu atît mai sigur, arbitrarul și judecata abstrasă condiționărilor multiple și complexe (deloc simplificate) ale creației. Pasiunea descoperirilor de noi fapte face ridicolă amanetarea de la „muntele de pietate" al unor vechi asertiuni dintr-o recuzită compromisă, unde ostentația și singularizarea, refuzul de a examina integral (fără omisiuni) nu sînt de natură să confirme un anume punct de vedere personal al cercetătorului. Probitatea și onestitatea vin, de fapt, dintr-o formație severă, solidă, neadmițînd eludarea sau „purificarea" unui scriitor. În locul lor — exemple mai vechi și mai noi vorbesc despre asemenea practici — disocierile și explicarea tuturor fenomenelor, punctul de vedere ferm și nereticent reprezintă stadiul



ZOE DANCOVICI : „Ștefan cel Mare și Voichița"

actual al programului valabil pentru activitatea istoricului literar. Extragerea în afara timpului, pe un criteriu care se decide tot în și prin timp, obturarea unor aspecte, provoacă nu indicii pentru cercetare, ci, dimpotrivă, amînă obligațiile contemporane ale istoricului literar. Cercetarea deplină și completă (istoria literară este un studiu filologic, sociologic și estetic) a proceselor reale ale culturii românești devine un act angajat și responsabil ca atitudine și ținută științifică. Neignorînd că relațiile sînt multiple, că ele nu sînt produsul unor determinări mecanice, că scriitorul și opera nu se găsesc într-un raport imediat, de ordinul transparențelor și al simplelor treceri din conștiința creatorului în construcția operei, cercetarea se validează ca proces științific din momentul cînd devine o judecată susținută prin conjugarea tuturor factorilor implicați. Atunci istoria literaturii va produce interpretări pertinente, fără fluctuații și fără ezitări. Ea va observa toate fenomenele și va sancționa în virtutea unei metodologii polivalente. Repudierile și escamotările nu fac servicii unei culturi și memoriei ei, iar conduita istoricului literar, presupunînd o conștiință etică (imanentă ținutei sale intelectuale), va cîștiga în consecvență, garantîndu-i rezultatele cercetărilor. Sentimentul personal al istoricului literar (afinități, gust, preocuparea predilectă pentru un anume gen al literaturii), despre care vorbea A. Thibaudet, se va reține tocmai prin echilibrul argumentației sale, iar istoria literaturii își va reconfirma vocația sa profund contemporană.

ION VLAD



MARIA MIHALACHE BLENDEA : „Dans" — tapiserie (Expoziția de la Sala Dalles)

WILLIAM SHAKESPEARE

sonetul 1

Vlăstare vrem făpturilor splendide,
Ca frumusețea să nu-și afle moarte;
Cînd timpul, împlinite, le ucide,
Cei care vin, în ei, etern s-o poarte.
Dar tu, iubindu-ți propria splendoare,
Din ea-ți iei hrană și din altul nime,
Lași foame unde este-ndestulare
Și-ncerci pe tine ură și cruzime...
Tu, care astăzi lumii ești podoabă
Și crainic ești de veghe primăverii,
Închizi în crengi și muguri seva roabă,
Avar stringîndu-ți cheile averii.
Ai milă, nu lua-n neantul humii,
Murind, ce nu-i al tău, ci e al lumii!

sonetul 12

Cînd stau și număr orele de-a rîndul
Și văd nopți hîde ziua cum o fură
Și violeta farmecul pierzîndu-l
Și tîmpla neagră cum devine sură,
Cînd goi văd arborii ce protejară
Cirezile de soarele ce arde
Și snopi legînd verdeața de-astă vară,
Zbîrlite bărbi purtate pe brancarde,
Atunci gîndesc la tine, frumusețe :
Te-o rupe gura timpului haină,
Vei risipi splendorile semețe
Ce vor pieri, ca altele să vină...
Că nimeni coasei Timpului nu scapă,
De n-ai vlăstare cînd te-aruncă-n groapă.

sonetul 27

Sfîrșit de trudă, către pat, pe seară
Grăbesc spre tihnă frînte mădulare,
Iar mintea desprinzîndu-se ușoară,
Dă pace-n trup și-n suflet frămîntare.
Atunci las gînduri libere să-mi scape
Și să se ducă-aprinse către tine,
Văd bezna prin deschisele pleoape,
Așa cum o văd orbii foarte bine.
Și cum în suflet viziuni desferic,
Tu, în privirea-mi fără ochi, ești umbră,
Un diamant lucind în întuneric,
Întinerind priveliștea mea sumbră.
Astfel trudesc, din vina ta, de-ar rîndul,
Cu trupul ziua, nopțile cu gîndul...

sonetul 65

Cînd bronz și piatră și pămînt și mare
Nu pot să țină piept pieirii triste,
Cum poate, cu puterea ei de floare,
Prin vreme frumusețea să reziste ?
O, adierea verii parfumată
Cum se va stinge-n ploaie și furtună,
Cum timpului nici stînca-nverșunată,
Nici porți de-oțel nu pot să i se-opună !
O, gînd al spaimei, cine-o să distrugă
Tilharei lăzi a timpului pereții
Și-mpiedicîndu-i nebuneasca fugă,
S-oprească giuvaierul frumuseții ? !
Ah, nimenea, decît acea iubire
Ce dă cernelii mele strălucire...

În românește de C. D. ZELETIN

N. PETRU

• sărbătoare cu fluier

Aerul nostru roteşte zvîcniri
De hore buimace şi doine la tors.
Vin caii cu Ştefani, cu Iancu Jian
Şi pleacă în taină cărări spre întors.

Se întunecă gîndul spre lume tăcut —
Ceas de răscruce ca un svon
zbuciumat.
Vine o vreme tăcerea şi-apoi
Timpul se-apleacă-n copite bărbat.

Taci înspre tine. Singurătăţii te-aduni.
Uite, corul izbucneşte duios
Şi totul se naşte feeric
Pînă la fluierul nostru de os.



ANTON GRECU

• s-a întîmplat

S-au întîmplat mai multe porţi
deodată
Să umilească tînăr pasul meu,
Şi, dintre toate, poarta mea curată
A singerat în pleoapa unui zeu.

Şi zilele s-au întîmplat de ceară
Cînd ne-am mutat pămîntul către ţel.
Şi s-a-ntîmplat o poartă să mă
doară,
Zăvorîtă pînă la inel.
Porţile tac şi de partea cealaltă,
Din care nu venim niciodată copii.
Poate-am rămas aceeaşi greşeală
înaltă,
În care-ai uitat să mai vii.

COMENTARII LA VOLUMUL

„EVOLUŢIA ŞI FORMELE GENULUI LIRIC"

de EDGAR PAPU

„Evoluţia şi formele genului liric" putea fi o însumare şi o descriere, pe baza istoriei culturilor, a manifestărilor lirismului în timp şi spaţiu — şi utilitatea ei, în această structură, ar fi fost de nediscutat. Chiar şi asemenea lucrări în cultura noastră sînt foarte rare. Ceea ce a realizat, însă, Edgar Papu depăşeşte scopul strict informaţional, avem de-a face, în realitate, cu o sinteză remarcabilă despre poezia lirică, unică în cultura noastră şi de aceea indispensabilă pentru toţi cei care se interesează de poezie prin vocaţie sau profesie.

A întreprinde, în spaţiul unui articol, „analiza" cărţii la care ne referim este imposibil, căci fiecare din capitolele principale *(Originile fenomenului liric, Primul stadiu de emancipare a fenomenului liric, Aspecte ale genului liric la popoarele moderne, Sensul liric la popoarele moderne)* ar merita o discuţie specială. Chiar înlăuntrul aceluiaşi capitol fiecare diviziune comportă probleme deosebite prin însuşi obiectul ei. Comentariile nu sînt niciodată fastidioase printr-o erudiţie în sine, ele sînt străbătute totdeauna de o emoţie şi de un suflu special, de factură intelectuală, stilul se caracterizează printr-o desăvîrşită claritate *(la clarté orne les pensées profondes)* şi o eleganţă rară. Un exemplu, ales din multe, în care ne este prezentată apartenenţa cîntecelor magice la ceea ce se numeşte „lirismul colectiv" : „Toate atributele prin care magia a adus un însemnat progres liricii se întîlnesc aci : atitudinea stăpînitoare faţă de natură, personificarea ei ca fiinţă vie, procedeul repetiţiei, caracterul solemn. Şi, totuşi, versurile nu se înalţă, încă, din alcătuirile străfunde ale unei personalităţi unice. Ele au ceva din caracterul unei dictări dinafară. Este dictarea întregii voinţe a unei colectivităţi, pe care magul numai o polarizează şi o concentrează în expresie. Ceea ce face el încă nu este creaţie individuală, ci numai transpunerea unui conţinut colectiv, dat dinainte, în alt registru. Magul scoate conţinutul unei aspiraţii colective din registrul dorinţei ineficace şi îl converteşte în registrul voinţei poruncitoare. Prin funcţiunea lor primordială şi prin caracterul lor intenţional, cîntecele magice apartin încă lirismului colectiv, conştiinţei de *noi*".

O latură de rezistenţă a cărţii, care-i conferă o certă valoare ştiinţifică, o constituie ceea ce am numi viziunea sau *concepţia ei integralistă*. Luînd în discuţie o anumită specie poetică, autorul o integrează în întregul complex de factori care-i dă direcţia şi conţinutul, care-i reliefează particularităţile şi finalitatea. Demonstraţia se susţine astfel în toate încheiturile sale, concluzia se desprinde în mod logic, armată de argumente temeinice, diverse şi multiple. Această viziune „integralistă" nu duce însă niciodată la ignorarea sau subaprecierea caracterului specific al faptului artistic, din contră, el este detaliat şi accentuat, ocupîndu-şi locul privilegiat, cuvenit prin simpla definire a subiectului. Am cita, în acest sens, excelentul capitol despre lirica erotică sau cel despre motivul liric al morţii, care sînt de-a dreptul antologice. Cartea lui Edgar Papu demonstrează, pe de o parte, că actul poetic nu s-a născut din sine însuşi, ci trebuie cercetat în perspectiva istorică, fiind necesară pentru aceasta o pregătire multiplă, complexă (istorică, sociologică, filozofică) de înaltă specialitate, pe de altă parte ea demonstrează, o dată mai mult, că fiecare fenomen îşi are istoria şi particularităţile sale, că o viziune integratoare nu exclude niciodată specificul şi individualitatea fenomenelor, ci, dimpotrivă, le scoate în relief cu mai multă pregnanţă.

Densitatea ideilor şi a informaţiei ni se pare, de asemenea, exemplară. Inteligenţa, judecata şi sensibilitatea sînt solicitate şi antrenate într-o adevărată excursie intelectuală, cu profituri spirituale maxime. Spicuim, tot la întîmplare, cîteva consideraţii extrase pentru ca cititorul singur să-şi facă o idee cu privire la calitatea lor : „Pentru cei vechi plăcerea este îndeosebi un *concept ;* pentru moderni în deosebi o senzaţie". „Li Tai Pe ajunge la o adevărată *tehnică* a plăcerii, înnobilată pînă la gradul de *ritual* al plăcerii". „Reflecţia *constatativă* este cu totul altceva decît reflecţia *explicativă* sau decît aceea care *se întreabă* asupra cauzelor şi originii lucrurilor. Numai în ultimul caz se procedează prin introducerea într-o perspectivă de adîncime, într-o altă dimensiune a gîndului, care va separa *lirica filozofică* şi restul *liricei reflexive*". „*Lirica libertinajului* este cu totul altceva decît *lirica plăcerilor*. Pe cînd aceasta din urmă se supune criteriului hedonistic de gustare a deliciilor, lirica libertinajului are drept călăuză *capriciul*, îndreptat nu să absoarbă seva desfătărilor, ci să experimenteze continuu, chiar şi încercările dureroase". „Natura poate fi sau un itinerar către iubire şi o anticipare a ei, sau însuşi caisul iubirii sau, în sfîrşit, simbolul iubirii".

Am mai putea adăuga valoarea şi puterea demonstrativă a numeroaselor ilustrări din literaturile tuturor timpurilor şi tuturor popoarelor, siguranţa ca şi familiaritatea cu care autorul, adevărat erudit, se mişcă în dimensiunile şi reliefurile culturii universale. Remarcăm prezenţa în ilustrări a unor poeţi romîni ca Eminescu, Macedonski, Ion Barbu şi Tudor Arghezi, precum şi citarea unor învăţaţi ca Tudor Vianu şi Al. Dima.

Cartea lui Edgar Papu dovedeşte o largă comprehensiune literară, spirit de nuanţă şi precauţie, necesare totdeauna în dezbaterea artei, dar în acelaşi timp siguranţa şi soliditatea metodei istoriste şi folosirea argumentelor peremptorii care dau totdeauna încrederea necesară în intelect şi în valorile lui.

După *Răspîntii — forme de viaţă şi cultură* — 1936 ; *Artă şi imagine* — 1939 ; *Soluţiile artei în cultura modernă* — 1943 ; *Giordano Bruno* — 1947 ; *Din luminile veacului* — 1967 ; *Călătoriile Renaşterii şi noi motive literare* — 1967, *Evoluţia şi formele genului liric* reprezintă o contribuţie românească de prestigiu la dezbaterea atît de actuală a problemelor poeziei şi avem certitudinea că va atrage atît atenţia tuturor specialiştilor cît şi a marelui public.

POMPILIU MARCEA

POEZIE

ELENA D. IASCA : Rîndurile introductive sînt mai amuzante decît versurile cu intenţie umoristică. „Am început să scriu poezii. Nu sînt egoistă — vi le arăt". Vă mulţumim. Mai departe, cu acelaşi altruism, avertizaţi : „Am să vă mai scriu, cu riscul de a vă plictisi şi cînd voi termina cu dv. le voi scrie prozatorilor, să pătimească şi ei". Perfect, poftiţi şi pe la rubrica de alături. În privinţa catrenelor v-aţi făcut o autocritică pe cît de sîngeroasă. pe atît de justă.

EMILIAN POPESCU : Iarna, după ce nişte roţi mari şi grele au săpat în zăpada înaltă două urme paralele, adîncite prin circulaţie şi întărite prin ger, e foarte, foarte greu vreunui vehicul cu putere redusă să iasă din aceste făgaşe gata croite. E cazul făgaşelor profunde lăsate de Topîrceanu — univers de imagini, dispoziţie lirică, timbru, metrică — tot. Pe asemenea urme dumneata vii, după cîteva decenii bune, şi renunţi la orice iniţiativă personală, lăsîndu-te condus. Scrii : „Oblonind cu flori de ghiaţă / Pictural ferestrele / Hăulind el [vîntul] prinde viaţă / Suind iute crestele. / Iar pe culme-o sarabandă / cu nuanţă lirică / O dansează dup-o bandă / Comico-satirică. / Prin a norilor mari site / Neaua-şi cerne stelele, / Ciorile stau zgribulite / Ciugulindu-şi penele" etc. (Iarna). Cînd nu este vorba, ca mai sus, de pastişa evidentă, întîlnim, de prea multe ori, drama ternă, nesîngeroasă, a locurilor comune. „Urare păcii", „Rîndunica", „Rondelul ghiocelului", „Cîntecul prieteniei" şi altele arborează cu cochetărie ştrasuri sclipitoare de tropi ieftini ; prestigiul formelor clasice devine scop în sine şi cadenţa impecabilă se arată, vai, indiferentă la uzura îndelungată sau la eclectismul imaginilor astfel cărăuşite : „Păstorii ţi-au purtat ecoul baladelor din munte-n munte / Sălaş le-a dat Ceahlăul falnic cu ghiocei de nea pe frunte. / Danubiu-n freamăt de sirene prin lunci îţi murmură romanţa / Şi-o cîntă ponticele valuri de la Sulina la Constanţa". Fără eliberarea de livresc nici un pas înainte nu va fi posibil.

GHEORGHE D. BARBIERU : „Frunzele cad, lăsînd scheletul gol / ce tremură-n bătaia aprigului ger". Acest final din „Toamna" e reprezentativ pentru tot. Chiar aşa este gerul, aprig, într-adevăr: epitet mai exact nici nu s-ar putea găsi. Poezia începe însă dintr-un punct situat ceva mai încolo.

NICOLAE ROGOBETE : Reţinem şoapta de dragoste nesofisticată din Cînd sîntem împreună. *În alte încercări, ambiţia calofilă acţionează ca un oxid. Un anumit gust poate eventual accepta strofe ca : „Nemaiaşteptînd, ridic ancora sufletului / navigînd pe apele dorului / te caut pretutindeni, să-mi fii / ţărm al dragostei mele". E totuşi un exces de metaforism nautic, de inspiraţie uşor desuetă. De la d-ta aşteptăm versuri mai substanţiale.*

GHEORGHE BĂJENARU : Necontenitele suişuri şi căderi sub aspectul calităţii — literalmente de la un vers la altul — fac dificilă aprecierea globală. Macrogeometrie *porneşte bine („Cu noi începea ţara / în cercul din odaie / şi pragul era dreapta / spre marea de catarge / şi dudul avea stele...") pentru a eşua numaidecît în nefericite altoiri de termeni împrumutaţi din vocabularul matematic pe nişte clişee idilice, moşnegi în opinci şi bătrîne cu furca-n cingătoare. Acelaşi lucru în* Inscripţie pe secol, *unde cifra 44, personificată în „gemenii" prilejuieşte bizare eşafodaje care, ne pare rău, nu rezistă. Cît despre acel mixtum compositum de referinţe istorice, geografice, folclorice etc., intitulat* Vernisaj, *cu cea mai mare bunăvoinţă dilatarea nu poate fi luată drept suflu, nici absenţa statornică a ideii drept labilitate de discurs poetic.*

ADDY BUZARNESCU: Vă încredinţăm că nu vrem nici o altă „anexă confesională", în afară de aceea din care să reiasă cu claritate dacă sînteţi sau nu student. Răspunsul afirmativ e prima condiţie de îndeplinit pentru apariţia lucrărilor beletristice în paginile „Amfiteatrului". În aşteptare, reţinem Alb testamentar, Silabe pentru Vietnam. Oare.

VCHEDNEL CISALAR : Vă referiţi în preambulul micilor „încercări" şi la zicala „încercarea moarte n-are". Cîteodată ar fi totuşi necesară.

MARTIE

P O S T R E S T A N T

MARTIE

PROZĂ

HAŞ CASELLO : Compunerea trimisă este slabă. Nu se pot face aprecieri critice aşa cum doriţi deoarece ea nu este literatură. Nu e nimic altceva de cît o relatare banală a unui fapt căruia nu reuşiţi să-l daţi nici o semnificaţie. Aşa că, deocamdată, nu se poate întrezări nimic.

MIRONA AVRAM : Povestirea trimisă, deşi nu lipsită de calităţi, este destul de greu de înţeles. Un om visează, e într-un ceas de cumpănă, se vrea purtat printr-o pădure, o pădure arsă, sună un telefon, nu trebuia să muşte din momeală, troiţa... şi încă ceva, care fac din proza dv., fără titlu, o dilemă. Sigur că s-ar putea interpreta într-un fel oarecare. Se poate crede că e un vis de la un capăt la altul şi ca orice vis oferă surprize, neprevăzut, bizar, umbre. Deci, asupra semnificaţiei acestei proze nu mă pot pronunţa cu certitudine deoarece planează peste tot echivocul. Un echivoc nedirijat, necreat. Descrierea însă, are un ritm cinematografic în tablouri conturate, dar fiecare secvenţă pare din alt film. Trimiteţi şi alte proze, poate pînă la urmă dăm de firul Ariadnei.

PAUL COTRU : Cele două bucăţi trimise nu mi-au oferit date cu privire la aptitudinile dv. de prozator. Textele sînt stîngace, cuvîntul nu vă ascultă. încă...

H. S. : Povestirea lirică cu fluturi şi cîmpii, „Liana, dar tu...", este, deocamdată, doar un exerciţiu necesar. Un farmec aparte mai ales prin versurile inserate la urmă, are schiţa „Selecţie" : „şi socoteala bine a ieşit (...) c-am curăţat de umbre Pantheonul". Foarte bine, dar curăţaţi şi prozele. Sînteţi purtătorul unor nobile intenţii nerealizate. Mai aşteptăm şi alte încercări pentru o posibilă... selecţie.

M. MOROŞANU : „Biciul" nu e proza care ne trebuie, aşa cum cu modestie o recomandaţi. Mai încercaţi şi altă armă. Aşteptăm propuneri.

AD. A. : Am făcut aşa cum m-aţi rugat. Să vă trec cu iniţiale. „Am talent, n-am talent ?", aceasta-i întrebarea... pe care mi-o puneţi. Dar care o fi răspunsul ? Într-un fel mă salvaţi făcînd imprudenţa, desigur ca să incitaţi la controverse, de a-mi scrie că n-aţi avea talent. Dacă, într-adevăr aţi fi convins, aş mai citi eu acuma „Plîng şi căldura îmi pulverizează lacrimile, plîng. şi vîntul mi le împrăştie, plîng şi doar praful drumului mai mi le sărută", n-aş mai fi avut prilejul. Nu ? Atunci mai trimiteţi-mi şi alte încercări, mai bune dacă se poate, să mă conving.

BIHOI V. DIOGENE : Am primit noua piesă pe care aţi scris-o, intitulată „Dora", dar, din păcate, are prea multe pagini, pentru a-i putea găsi spaţiul necesar. Piesele publicate după schimbarea formatului revistei nu au mai mult de 6—8 pagini. Faptul că lucrarea este pe cale de a fi transpusă într-un spectacol, mă bucură, o susţin cu tărie, şi vom fi oricînd gata să consemnăm în coloanele publicaţiei noastre reuşita. Aştept o nouă piesă, mai scurtă, în vederea publicării, dar nu vă grăbiţi, spun asta, spre folosul ambelor părţi.

ION DUMITRESCU : Vă răspundem cu consecvenţă în fiecare număr la proze, la poezii, acum aţi intrat în atenţia noastră şi cu teatru. Foarte bine. Apreciez supleţea dv. precum şi faptul că nu-mi daţi răgaz să respir. Sceneta „Punctul vulnerabil" adună trei personaje în jurul unei mese cu rom şi cafele şi discută despre meserie, preocupări, perspective, sau într-un cuvînt, aşa cum spuneţi în final „vise". Discuţia rămîne pe tot parcursul nerealizată deoarece. cei trei, deşi unul este actor, altul medic, iar celălalt este la un institut care l-ar putea trimite în Noua Guinee „pentru studiul pe viu al şerpilor cu venin din Boala roşie..." nu reuşesc să-şi schiţeze individualitatea şi poziţia faţă de problema pusă. faţă de „conflictul" care se vrea anunţat prin titlu, rămînînd un dialog rupt parcă dintr-o lucrare mai mare. Mi s-a părut că dintre cele trei genuri abordate pînă în prezent, poezia, în cazul cînd dv. sînteţi acelaşi Ion Dumitrescu, tot din Ploieşti, vă surîde. Dar cu studenţia cum rămîne ?

CONSTELAŢIA LIREI

DUMITRU CHEICTIN

• sic transit...

Bătrînii cei mai bătrîni ai neamului
pe o circumferinţă de foame şi gînduri,
aşteaptă cu rugi, nedansînd, pironiţi
pe bărbaţii tineri plecaţi să vîneze femei.

Cu fuga ciutelor păzitoare de spaime,-
ntrecute,
arătîndu-şi printre degete sînii stîncoşi,
femeile vînate, tinere ale neamului,
rătăcesc bărbaţii tineri dincolo de bătrînii
cei mai bătrîni
şi memoria lor.

Incît de astă seară nimeni nu mai moare
fără a-şi păgubi neamul de bătrîni
şi neamul de femei sterile, bătrîne,
şi neamul fără urmaşi,
şi neamul de bărbaţi tineri, neveniţi,
aşteptaţi

• părem sau sîntem ?

Pe fiecare umăr cu cîte o pasăre
filfîindu-şi aripile largi,
cît partea luminată a Pămîntului
pe deasupra mărilor curgătoare

dinspre fluvii înspre oceane,

părem sau sîntem noi înşine,
zburători printre aripi ispitite de plăgi
evadate pe sub peşti la refluxuri.

• pentru ce ?

Tatălui meu

Cu două fire albe de păr
sînt mai bătrîn,
sînt, sigur, fiul meu,
sînt mai bătrîn !

Bruma prevesteşte iarna,
o bătaie în poartă anunţă o sosire,
arunci lemne în foc şi încui

Pentru ce ? Iat-o
cu două fire negre de păr
mai aproape !...

„ATLANTIDA"

confirmă

Simţul justeţei — frumoasă atitudine de echilibru impersonal care nu este însă nici indiferenţă, nici judecată cu aproximaţie, ne pretinde discutarea pozitivă a cenaclului „ATLANTIDA", focar de colocvii sincere şi informate despre poezie, proză, teatru sau eseu, punct de întîlnire teoretică, deseori elevat, al multor studenţi bucureşteni.

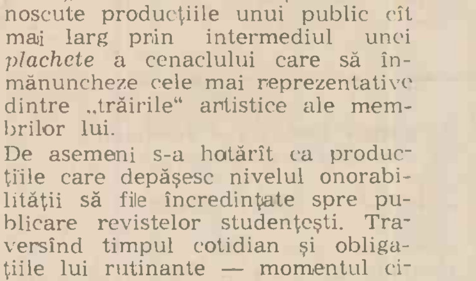
Funcţionînd de mai bine de cincisprezece luni în incinta „Casei de cultură" a studenţilor din Bucureşti, cenaclul „ATLANTIDA" îşi ţine şedinţele duminică de duminică, dimineaţa la orele 11, în „Student-Club", propunînd interesante formule artistice, sau de discuţii în cadrul cărora „ritualismul" sec al altor cenacluri este înlocuit cu modalităţi critice antrenante, eliberate de ambiţiile unor afirmări cu orice preţ, departe de ceremonii şi întruniri discursive în care arta rămîne numai un pretext.

Simplitate şi naturaleţe, dorinţa de a cunoaşte cît mai de aproape creaţia, seriozitatea mesajului, conştiinţa necesităţii unei arte angajate şi egoismul se retrag de la sine. Cenaclul impune un fin discernămînt în alegerea temelor şi a stilurilor abordate, impune un diapazon complex de probleme. Cîteva nume de scriitori-studenţi care şi-au adus producţiile pe masa cenaclului şi care şi le-au „angajat" spre a fi comentate în spiritul observaţiei fruste: George Ţâmea, Silviu Angelescu, Radu Popa, Ştefan Breişter, Dan Mutaşcu, Dorin Liviu Zaharia, Paul Drogeanu, Tiberiu Desan, Elena Zamfirescu, Radu Luca şi alţii.

Nu de mult s-a hotărît ca cenaclul „ATLANTIDA" să-şi facă cunoscute producţiile unui public cît mai larg prin intermediul unei *plachete* a cenaclului care să înmănuncheze cele mai reprezentative dintre „trăirile" artistice ale membrilor lui.

De asemeni s-a hotărît ca producţiile care depăşesc nivelul onorabilităţii să fie încredinţate spre publicare revistelor studenţeşti. Traversînd timpul cotidian şi obligaţiile lui rutinante — momentul ciclic al întrunirilor de la „ATLANTIDA" capătă semnificaţii de certă pondere, de satisfacţie pentru manifestarea mereu mai vie a potenţelor literare existente în rîndul studenţilor.

ŞTEFAN ABRUST



UNIVERSITAS la al treilea număr

Numărul din martie al revistei studenţeşti „Universitas" demonstrează o vîrstă matură, atinsă într-un timp scurt. Spaţiul oferit variatelor probleme tinde spre echilibru, astfel încît să poată fi evitate exagerările favorizante. Este un obiectiv urmărit cu luciditate. Să nu uităm că Universitas e revista mai multor facultăţi şi a găsi un ton unic, a marca fără greş punctul unde se interferează multiplele preocupări speciale reprezintă, se înţelege, un efort apreciabil. Dacă revista nu l-a dus încă pînă la capăt, nu înseamnă că soluţiile optime nu s-ar contura de pe acum.

Departe de a fi un montaj eclectic, Universitas înţelege să-şi subordoneze sferele de interes şi echivalentul lor publicistic — articole politice, eseuri cu caracter sociologic, critică de artă, beletristică, însemnări de călătorie, informaţie culturală etc. — unei poziţii ideologice clare, cea marxistă, exercitînd astfel o influenţă pe care, printr-un program declarat, o doreşte cît mai constructivă („Imperative actuale ale presei studenţeşti").

Chiar dacă un plus de combativitate ar fi încă binevenit, transpare totuşi de pe acum suflul opiniei studenţeşti, filtrul gîndirii proprii, refractară clişeelor, frazelor prefabricate, inerţiilor de gîndire. Perseverînd pe această linie, Universitas, organ al comitetului U.T.C. şi al Consiliului A.S. al Universităţii Bucureşti, are largi posibilităţi de a deveni o tribună la care cuvîntul studenţilor să se facă auzit în cele mai diverse probleme de actualitate, lucru binevenit atît pentru evoluţia ulterioară a revistei, cît şi pentru procesul formării unor tineri intelectuali cu înclinaţii publiciste certe. Universitas dedică o parte din coloanele sale marii efervescenţe civice care a culminat prin votul de la 2 martie. În această direcţie este de semnalat articolul lui Pavel Popescu, „Student în contemporaneitate". Sub titlul „Studentul — obiect de cercetare", revista înscrie în coloanele ei invitaţia la un colocviu ştiinţific cu o zonă de interes actual şi durabil, după cum interviul luat lui Alexandru Valentin, prodecan al Facultăţii de Filozofie, se remarcă printr-o pronunţată valoare educativă.

Fără îndoială că cele 20 de pagini ale revistei pot şi trebuie, în principiu, să ofere spaţiu şi studiilor literare, cu condiţia ca acestea să rezolve cu succes ecuaţia dintre subiect şi modul de a-l aborda, dintre argumentaţie şi concluzie. Nu s-ar părea, însă, că este cazul articolului „Camil Petrescu şi conceptul de teatru", semnat de Ionuţ Niculescu, unde concepţia camilpetresciană asupra teatrului apare ca simplu pretext pentru lungi şi cam trenante paranteze de istoricism estetic.

La capitolul creaţiei originale, Universitas afirmă prezenţa cîtorva talente poetice — George Ţârnea, Irina Grigorescu, Silviu Truşcă (oare nu s-ar cuveni să fie mai generoasă, atunci cînd se ştie că majoritatea aspiranţilor la poezie, dintre studenţi, se află pe băncile universităţii ?), cum şi două scurte „bucăţi" de proză, şi ele de sorginte lirică, semnate de Nicolae Mateescu şi P. Oli. Operată succint, dar cu pricepere, comantarea destinelor literare ale acestor tineri scriitori este o iniţiativă ce ni se pare valoroasă.

Pe coordonatele culturii, traducerea unui text din Guillaume Apollinaire, însoţită de un articol de Pierre Daix, relevînd legăturile dintre autorul Caligramelor şi pictorii cubişti, fac din „Mapamod" una dintre cele mai substanţiale pagini ale revistei.

Încă palidă este integrarea revistei în viaţa cotidiană „concretă", a Universităţii. În afara proceselor-verbale de la cîteva cenacluri studenţeşti şi a articolului cu ţintă directă — căruia îi urăm un ecou durabil — „Biblioteci şi bibliotecari", revista, cu o sferă de preocupări şi un public întrucîtva delimitat, s-ar cuveni să fie mai deschisă problemelor specifice Universităţii. S-ar impune astfel reportajul, instantaneul cotidian, tipare potrivite pentru reflectarea vieţii estudiantine, deocamdată inexistente. Dincolo de aceste observaţii, mai exact în relaţie cu ele, Universitas se vădeşte a fi o publicaţie demnă de a fi urmărită şi iubită, a cărei evoluţie poate fi aşteptată cu nedezminţit interes.

SANDRA MIRON

Agenda cenaclului „JUNIMEA"

Cu o nejustificată întîrziere, s-a redeschis la Facultatea de limbă şi literatură, duminică 9 martie, cenaclul „Junimea". În prima sa şedinţă, cenaclul a găzduit doi poeţi clujeni, ION MIRCEA şi NICOLAE DIACONU, şi tot acum a acordat credit poetului NICOLAE VLĂDUŢ şi prozatorului GRIGORE MARIAN, ambii de la această facultate. Parcă accentuînd această lipsă de „discuţii", junimiştii au reacţionat furtunos, încît polemicile au alunecat în ceartă propriuzisă. Acest lucru s-a datorat atît lipsei de discuţie la obiect a vorbitorilor, cît şi modului în care unii creatori înţeleg să fie discutaţi. „Nu ştiu ce să admir, patosul poeţilor sau al vorbitorilor", se exprima V. Ivanovici. Mai toţi vorbitorii s-au hazardat în a face catalogări, în a demonstra supremaţia clujenilor (fără argumente, din păcate), dar toate acestea au fost nişte dulci generalităţi. Din discuţii s-au desprins cîteva secvenţe care, într-un fel sau altul, pot caracteriza producţia literară citită aici.

Poetul ION MIRCEA a întrunit cele mai numeroase sufragii.

„Fiind într-o fază de maturitate, poetul ştie să se mişte prin idei" (N. Ştefan).

„Un sunet nou, o nouă personalitate poetică" (D. Micu).

Cu cel de-al doilea poet clujean, Nicolae Diaconu, părerile au devenit mai eterogene: „Deci lucruri interesante, acel inedit nu e produs în întregime ca la primul poet" (D. Micu).

„Nu ştiu pe cine să cred, pe I. Mircea sau pe N. Diaconu. Poeziile lor seamănă ca două picături de apă" (N. Iova).

Dacă nu ar fi fost discuţiile pe marginea poeţilor clujeni, atunci şedinţa cenaclului s-ar fi putut numi şedinţa „Vlăduţ", deoarece la acest al treilea poet discuţiile au fost interminabile, contradictorii şi, uneori, lipsite de sens. „Mult zgomot pentru nimic" s-ar putea zice.

„Poezia lui Vlăduţ are un miros de tangou. Cuvîntul nu este decantat din el însuşi". (M. Ştefan).

„Poetul e foarte sincer şi suferind o lovitură s-a apucat de scris" (Gina Văcărescu) (dar dacă a suferit două ? ! a ripostat sala).

„O poezie enunţiativă, cu cumințenia unor gînduri aşezate pe hîrtie" (F. Popescu).

„Păstrînd tema „valorificării" adolescenţei rezidă o obsesie a acumulării unei memorii". (G. Bratu).

„Vibrante, dar sentimentalismul excesiv se transportă în dauna supravegherii artistice" (D. Micu).

Datorită „inflaţiei" de poezie, proza a fost puţin discutată. Iată, totuşi, cîteva păreri:

„O îmbinare de dicteu automat cu o simbolistică nefericită, o analiză psihologică desuetă cu toate că sînt lucruri interesante" (S. Bratu).

„Prozele sînt nişte exerciţii promiţătoare. Autorul posedă simţul situaţiei". (D. Micu).

Şedinţa s-a încheiat cu unele recomandări făcute de conducătorul cenaclului, conf. univ. Savin Bratu.

MARIUS TUPAN

DEBUTURI EDITORIALE DEBUTURI EDITORIALE



MIHAI BĂRBULESCU

„Vocale în vîrful piramidei“

Încă un titlu frumos cu putere de a evoca, dar fără a defini configurația volumului. La o vîrstă minimă (născut în 1949), Mihai Bărbulescu face parte dintr-o generație care publică încă de pe băncile școlii, iar în timpul studenției scoate volume. De vreme ce e firesc să debutezi cu o carte la patruzeci de ani, e la fel de firesc să o faci la nouăsprezece. Poetul de față e interesat de valoarea lirică a obiectelor (Zidurile, Natură moartă) și chiar de o punere în scenă a lor, de semnificațiile imediatului concret. Mai toate poeziile sau poemele din volum sînt concluzionate clar, sînt marcate de paradox sau panseu (Menajerie : „e tare aerul menajeriei / fiecare visează la ceva“ ; Statuia : „Este cineva care mă va ucide, care ne ucide într-o zi pe fiecare“). De altfel, nu acest ciclu — primul din volum — pare să fie reprezentativ, ci, așa cum ne indică titlul volumului, celălalt, purtînd numele rotundei vocale O. Tonul se schimbă, devine rece și grăbit, adesea maiakovskian : „O, o să scuip pe soare / să-l auziți cum sfiriie“ (O) ; comparația stridentă lovește : „Oricum, dinții frumoși, / mai albi decît fildeșul elefantului, / netezi cum lumina / retezați egal ca-n abator capetele“ (O).
Enumerările obsesive sînt noționale („Orgoliu / vanitate / ură / și milă / și dragoste / scîrbă) sau onomatopeice : („E hohot, e ris matinal : rangtim / bebap / swing“). Ritmurile variate, de la cele folclorice („iar la cîntătoare / jumătate om, / jumătate pom, / jumătate cal, / jumătate mal, / s-a desprins pășind / mările deargint,...“ (Dansul centaurului) la cele moderniste. De altfel, autorul pare a oscila între înclinația spre cantabilitate și cea spre epurarea și distilarea versului. Îi este specific însă tonul ridicat, cuvîntul puternic, șocant, furia, chiar dacă formula e mereu schimbată, chiar dacă poetul e tentat cînd de exprimarea folclorică, sau suprarealistă, cînd de umor, cnd de calm și melancolie.
Mihai Bărbulescu nu și-a creat încă o formulă, nu și-a circumscris o zonă de exprimare. Este încă în faza în care orice mijloc poetic i se pare cu putință de folosit, cînd toate ritmurile le scoate utilizabile și îl atrag deopotrivă mai multe stări. Este desigur și o disponibilitate, dar și încă o nesiguranță, o lipsă de hotărîre și neputința unei fixații. Deocamdată se exprimă pe voci diverse, se lasă prins de tonul maiakovskian, își manifestă atracția către Rimbaud, dedică poezii lui Geo Dumitrescu și Ben Corlaciu, pune motto-uri din Shakespeare și Eugen Ionescu. Poate va alege unul din drumurile deschise în față, poate își va găsi glasul mic, dar al său, sau va împrumuta unul dintre cele frecventate acum. Este o chestiune pe care doar timpul o poate rezolva.
Ceea ce domină volumul „Vocale în vîrful piramidei“ este dispoziția vindicativă, transparentă în stil și procedee. E adevărat însă că după o serioasă literatură de acest gen e greu ca violența metaforică să nu pară căutată și banală în același timp. Riscurile au fost asumate de poet. Sîntem astfel în fața unui volum eteroclit și interesant care nu ne poate spune cu siguranță ce drum va urma Mihai Bărbulescu în viitor. Trebuie să ne mulțumim să constatăm faza meritorie în care se găsește acum și să-i așteptăm evoluția.

MARCEL DOMINTE



MIHAI NEAGU BASARAB

„Butoiul lui Diogene și mica publicitate“

Însfîrșit, colecția „Luceafărul“ a oferit, în seria sa de teatru, tinerilor noștri dramaturgi posibilitatea de a se afirma. „Evenimentul“ prilejuiește confruntarea cu cititorii a lui Mihai Neagu Basarab, publicat prima dată în paginile *Preludiului* (supliment al „Scinteii tineretului“), colaborator ulterior al revistelor *Luceafărul, Familia* și *Amfiteatru.*
Volumul cuprinde patru piese marcînd patru momente ale evoluției literare a lui Mihai Neagu Basarab.
Prima piesă, *Untura de pește,* reține atenția prin acuratețea stilului, prin tensiunea acțiunii. Conflictul dintre bine și rău, dintre moral și imoral, se închide în final fără putință de soluționare, justificînd motto-ul din Epimenide : „Un cretan a spus : toți cretanii mint“. Nici nu poate fi soluționat acest conflict în lumea americană, coruptă, al cărui motor e interesul, în care faptele bune se îneacă în regretul că nu au putut fi comise, iar cele antisociale își găsesc izbăvirea prin moarte sau justificări religioase, de circumstanță.
A doua piesă, *Laleaua galbenă,* e o poveste de dragoste. Eroii sînt un impostor, chinuit de neputință, dar îmbărbătat de certitudinile oferite, de un adevărat „delir de grandoare“ și o cretină care, răsfățîndu-se, evoluează de la penibil la grotesc. Se vorbește despre Kant și despre „evoluția involutivă“ a lui Ionescu, de la *Cîntăreața cheală* la *Regele moare,* despre Macra Ceapă — simbol al adevărului —, despre superficialitatea buldogilor care joacă fotbal cu un balon, la circ, și despre multe alte lucruri.
Jocul cu cuvintele este rezultatul unei strădanii migăloase, făcută cu ambiția stilistului. Calamburul, paradoxul sînt elemente care, mînuite cu îndemînare de Basarab, scapără, se rostogolesc într-o cascadă impresionantă.
Cea de-a treia piesă se intitulează *După meci.* Cu ocazia discuției iscate într-un vestiar, înainte ca alcătuitorii echipei de fotbal „Antinomiile lui Kant“ să fi părăsit stadionul, cei unsprezece Ionești convenționali din lașitate și mai mult sau mai puțin inteligenți, ajung la concluzia că sînt capabili să facă față sarcinilor lor numai pentru că seamănă între ei. Piesa înfierează rutina ucigătoare a aspirațiilor înalte, a setei de autoperfecționare, a idealului. Cauza gloriei colective în fața lumii și anonimatul, în sens abstract, care-l caracterizează pe fiecare Ionescu în parte, este perfecta înțelegere ce domnește între Ionești în cadrul restrîns de castă. E foarte interesant acest paradox exploatat estetic de Basarab, într-o modalitate modernă, dar inteligibilă pentru public, plină de prospețime și originalitate. Nemulțumit, dar leneș, subtil și „necioplit“, plin de perspective, dar ratat, înnăbușit, chinuit de neliniști fără să fie laș, Popescu, rezerva, oferă un contrast estompat, care-i denunță, totuși, pe falsii intelectuali care-și fac datoria cu „modestie și conștiinciozitate“ la catedra universitară și în sport. Toți au foarte mult de lucru, sînt oameni de acțiune, excepție făcînd Popescu, lucid și sisific in certitudinea că setea lui de perfecțiune e ucisă de însăși condiția umană pe care, în final, o renegă cu violență verbală.
Ultima piesă, cea care dă și titlul volumului, e o dispută filozofică și morală. Autorul e vădit de partea filozofului cinic și sclavului Diogene din dialogurile cu Platon. Lui Neagu Basarab îi place paradoxul și sofismul pentru valoarea lor estetică și nu pentru cea de adevăr, îl farmecă o vorbă spirituală mai degrabă decît una adevărată. Și e firesc, pentru un autor dotat cu un deosebit simț al umorului pe care îl interesează forma, iar conținutul pieselor sale demască aparențele, falsul, superficialitatea, poleiala prostiei și a mediocrității. Sensul polemic al pieselor sale vizează nu atît marile și generalele orori, ci condiția meschină și măruntă a mediocrității. Replica vie, indicațiile regizorale, de fapt lungi fișe fizionomice, demonstrează însușiri dintre cele mai importante. Neagu Basarab a scos un bun volum de debut, a demonstrat la lectură excelente idei și ne-a condus în teatralitatea pieselor sale. Așteptăm fericitul moment cînd teatrele îl vor scoate din literatură și-l vor așeza, așa cum se cuvine, pe scenă.

GEORGE BODNARAȘ

VASILE CONSTANTINESCU

Cînd se topesc amețitor ● ● ● ● ● ● ● zăpezile

— Adina...
Ea continuă să meargă din ce în ce mai repede. L-a auzit și i-a cunoscut glasul. E glasul lui.
— Adina...
Iar a strigat-o. Și parcă i-a auzit glasul mult mai aproape. Doar cîțiva pași și poate o să-l vadă alături. Ar vrea să fugă. Să alerge din toate puterile. Dar strada e plină de lume.
— Adina...
Își dă seama că deja a ajuns-o. Îl simte mergînd alături, în dreapta ei. Da nu întoarce capul.
— Adina... De ce fugi de mine ?
Ea tace. S-a concentrat în ea și își ascultă gîndurile. În jur nu mai vede nimic. Pașii o poartă mereu la fel de repede, o duc înainte, o duc fără să-i simtă. Nu vede nimic, nu aude nimic și concentrată în ea își ascultă gîndurile.
„Nu. Nu. Nu".
— Adina...
Nu-l aude. Aude doar amintirile care vin de departe, de undeva din clipele rămase îndărăt. Dar îndărăt n-au rămas decît clipele, doar ele, căci sunetul lor încărcat de neliniște curge invers, împotriva curgerii firești a clipelor, mereu invers, în ea, în neștiutul din sufletul ei.
Îl întîlnise cu un an în urmă, într-o seară de sfîrșit de iarnă. Era o reuniune studențească la care dansaseră pînă spre ziuă. Pe urmă începuseră să se întîlnească tot mai des. O așteptase în fața blocului, mereu la aceeași oră fixată de amîndoi, și ea venise întotdeauna.
„De ce am venit dacă ?..."
Dar venise mereu.
„De ce l-am lăsat să mă sărute ?... «Te iubesc» îmi șoptea el amețitor.
Da, dar nu știa... nu știa..."
Apoi, în una din zile, el i-a vorbit mult. Atunci i-a spus să fie soția lui. Ea tresărise, i se desprinsese de la piept și începuse să alerge spre mijlocul străzii, ciocnindu-se de oamenii care o priveau, neștiind ce să-și spună.
„Nu. Nu. Nu. Nu. Nu. ...«Te iubesc», îmi șoptea el amețitor... «Și eu te iubesc», i-am șoptit... De ce i-am spus ?... Doar știam... Doar mă ardea gîndul fără uitare, cu urme..."
Își hotărîse atunci că nu trebuie ca el s-o mai întîlnească vreodată. Iar el e acum din nou alături de ea.
— Adina...
E glasul lui. L-a auzit. L-a auzit dintre gîndurile ei. E același glas pe care îl știe.
— Adina... Vreau să știu pentru ce... Auzi ?
Îl aude. Îl aude atît de limpede.
— Mihai...
Tresare.
„Oare m-a auzit ? Ah, de ce am vorbit ? Nu. Nu. Nu."
— Adina...
Simte că a prins-o ușor de braț. Grăbește pasul. Merge repede, tot mai repede, simte că fuge, că aleargă întruna, apoi simte că își aude glasul. Apoi că merge încet, că pașii abia o poartă. Totul i se pare o legănare ciudată, de teamă. El o ține de braț și merg amîndoi încet, merg înainte, fără să se gîndească unde și cum. Ea își aude glasul, iar glasul îi sună ca o taină care își murmură șoaptele tulburi...
...O dimineață sosise roșie și rece. Ulițele satului erau pline de chiote ; uruiau căruțele cu telegari slăbănogi sub pocnetul șfichiuitor al biciului, vacile mugeau în mersul lor leneș spre locul de unde le porneau spre hățișuri, cocoșii cîntau întrecîndu-se, găinile cotcodăceau pornite parcă și ele pe întrecere și toate zgomotele se amestecau tulbure la ceasul acela al dimineții poposite în sat.
Ea tresărise sub plapumă și gîndurile o încolțiră.
„Oare am dormit cu adevărat ?..."
Se culcase devreme, dar nu putuse adormi mult timp. Se răsucise ore în șir, apoi simțise că o dor tîmplele. Totul fusese atît de încîlcit în scurgerea nopții, încît nu-și putuse da seama dacă măcar spre ziuă o cuprinsese somnul sau cunoscuse aceeași frămîntare densă și tulbure. O dureau ochii. Și tîmplele. Era o zbatere neîntreruptă în ele. Tot trupul o durea. Îi țiuie în gînd clipa de ieri. Se dusese de dimineață la vie. Și nu s-a dus singură.
„Pe la mijlocul iernii, mama primise în casă un om. De atunci babele începură să spună că am și eu tată. Ne-am dus împreună la vie... Doar amîndoi, singuri în toată via. Iar apoi, către seară... Cum de s-a întîmplat ? Cum ? Cum ? Cum ? O, am strigat... am strigat din toată ființa..."
Acum simte că merge încet, că pașii abia o poartă. Își aude glasul ca un descîntec rostit parcă doar pentru ea. ...A tăcut și s-a oprit fără să știe de ce. Pe brațul ei parcă apasă ușor brațul lui.
„Oare a mers și el alături de mine ?"
Întoarce capul, dar în dreapta ei nu e nimeni. Privește în jur. Vede în față rîul, iar mai departe muntele înalt. Soarele arde și zăpezile se topesc amețitor, rostogolindu-și apele în mii de pîrîiașe care se destramă în rîul umflat, revărsat enorm peste maluri.
„O, am mers singură și am vorbit cu mine..."
— Adina...
E glasul lui. Și el e alături.
„Cum de nu l-am văzut ?"
— Adina...
„De ce n-a plecat ?... De ce ?... O, am vorbit doar cu mine... El nu știe nimic..."
— Nu. Nu. Tu nu știi nimic... Du-te.
De pe muntele înalt zăpezile se topesc amețitor rostogolindu-și apele în mii de pîrîiașe care se destramă în rîul umflat, revărsat enorm peste maluri.

CONSTANTIN PRUT

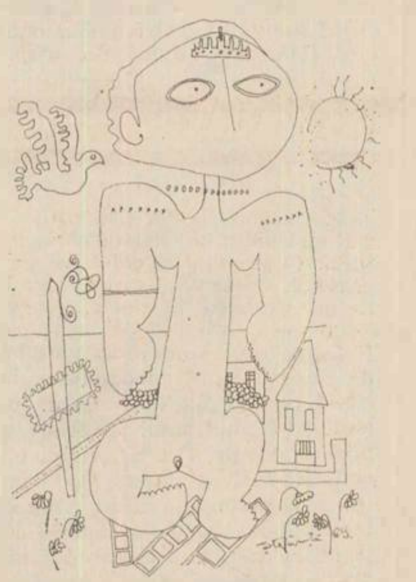
● așteptare

Iepurii rod luna de pe vișini,
sapă pași de spaimă în omăt ;
colburi de oglindă se presară
Să le arate calea îndărăt.
Fetele-mirese dorm în lut
și așteaptă sloiurile să crape ;
o furtună albă va mișca în meri
chipul tău recăpătat de ape.

LIVIU GAFTEA

● praguri de lut

Aici pașul lor mai plăpînd
răsunînd tîrziu în rugăciune
așterne praguri de lut
zile despletite și plutind
pe străzile vechi unde
singur vămuitorul așteaptă
cu ochi fără pleoape adulmecînd
undeva se simte hotarul
și cîtă mireasmă scutură era
peste acei ce duc în tăcere
înmuguritul meu trup



NICOLAE CABEL

● polul nord – polul sud

doar țărmuri ard de năvălirea pîinii..
tu
prietene
te voi zidi fierbinte
femeii din baladă tălmăcit

treci polul nord
fierbinte polul sud
și crucea sudului se deslușește-n palmă
de-o primăvară zăvorîtă cu albastru

va împlini veșmîntul de amiaz
feciora în pămîntul de carpați
cu cerbi pătrunși de soare și de grîu
și bradul ei de veghe
ne va zîmbi cu sete
rostindu-și un descîntec
an de an

cum constelații — rîuri năpădesc în suflet —
țară a mea
tu fabulos pămînt
în constelația de polul nord
în constelația de polul sud

pe arbori și pe frunți
rămînem lunecînd
încercănați cu seară și cu drum
cu pielea cîmpului rotită a belșug

o constelație pentru surîs
mărinimos în nord
mărinimos în sud

TITUS VIJEU

● cîntec

dragostea mea ce trist e să afli
că nu vom fi nicicînd cei mai frumoși pe pămînt
și cît ne-am pregătit pentru ceasul acela
împodobindu-ne cu ură și mîncînd înghețată
să ni se schimbe glasul și ochii să se-aprindă
precum uitaților la pol
în sănii trase stîngaci de cîini albi
certîndu-și palizi morții lor stăpîni.

★ ★ ★



ELENA CĂTĂLINA PRANGATI

• Iernile

În Moldova iernile sparg cărările,
Stelele ard spre pădure și cad...
Noaptea sfărîmă neagră vîrful de stîncă,
Seva și gerul se zbat în tulpina de brad.

Nu m-am născut între munți, poate de-aceea
Iernile-adorm săgetate-n cîte-un izvor.
Cerbii cei bruni se-nvelesc în scîntei
fără capăt,
Tremură zarea de sticlă în coarnele lor.

ADRIAN POPESCU

• toamna tîrziu

Toamna tîrziu păianjeni de rouă
Se prind să înghețe între colți de piatră
Lacrima unui muribund curată
Pe care o preferi cu degetele lungi.
Te așteptam cum își așteaptă în amurg
Umerii unei catedrale porumbii
Cu frontoanele negre și înfiorate
Toamna tîrziu a pleznit dulce
Pielea de pe genunchii sibilei de ger
Și-a răbufnit tot vinul în amfore astrale.

FLORENTIN POPESCU

• ceas de iarbă

Nici-un vers nu mai foșnește prin mine
norii curg prin salcîmi înspre sud
și e-atîta somn și lună-n bătătură
că se-aude rugina
cum macină lanțul de la fîntînă
și petece de zid cum cad în bălării
din pereții de la casa bătrînă...
ferestrele-așteaptă nuci și gutui
tabla trosnește pe-acoperiș de căldură tîrzie
și ușa beciului s-a-ncovoiat demult
de timp și de carii ;
și-n iarba ivită-ntre pietre sălbatic
și-a desfăcut brațele verde și singur...

• la clopote

Trag de clopot limba într-o parte
mîinile mă dor și-am obosit demult
greu e clopotul și în balans mă saltă
și lovesc cu furie de parcă
inima oprită după lege
ar continua-n metal să bată ;
sînt bolnav că pleacă unul dintre noi
plîng și sălciile și-i cerul ud
și eu trag cu disperare lanțul
țipetele satului să nu aud ;
și cînd cade-n groapă lutul pe vecie
peste clopot prăbușit mă-ndoi
inima plecatului prin sunet
s-o mai țin o vreme lîngă noi.

• femeile de apă

...Și ceasuri cu limbi de iarbă se făceau
fîntîni
cu cumpenele-n ora-mpreunării
gata să lunece-n jos
pe cadranele de cimitire ;
se-ndrăgosteau bărbații de ele și strigau :
„Veniți, ființe-ale apelor,
fiți grîul nostru, lunecați-ne-n brațe,
fiți mame bărbaților
din voi, după ce nu vom fi !"
Și ele intrau în copaci
coborau în pămînt, urcau peste munți
umblau prin sate, îi chemau, îi doreau
la ceas de cîntători,
i-alegeau, se-mperecheau, se-nmulțeau,
și cele ce-ntîrziau șovăind
părăseau apele rămînînd lîngă țărmuri
și se făceau statui, și se făceau sălcii...

RADU ULMEANU

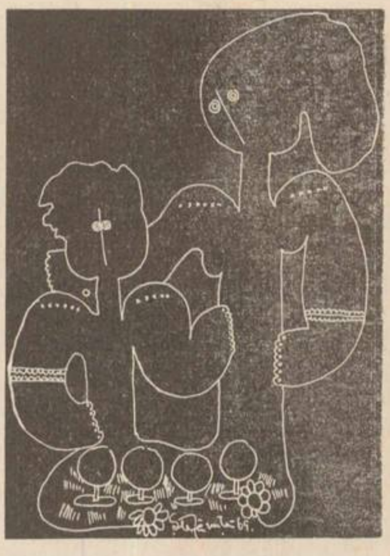
• orice cuvînt

Orice cuvînt ar vrea să fie spus
de mine
și eu nu mai spun nimic,
îmi vine greu să mestec stele în
gură.

Să văd cum carnea mea
luminată dinlăuntrul ei
se plimbă-n ochii tuturor
și trupul gol se îngroapă în lume.

Și iată, îm tremură somnul în cap,
întors împotriva mea sufletul
fraternizează cu nemurirea
și cade
ca mortarul de pe biserici.

Dar eu cuvintele în grija cui le las,
cine să le îngroape
mănunchiuri explozive
în conștiința fără de pată
a omenirii



Desene de
SABIN ȘTEFANUȚĂ

MARIANA MUREȘAN

A fost ori n-a fost?

...Dar oamenii alergau mai departe, buimaci, lovindu-se în continuare unii de alții, răspunzînd în treacăt și absenți la salutul cunoscuților... Numai în piața orașului ceața continua să ascundă biserica uriașă, lăsîndu-i la vedere doar crucea de aur ca pe un semn de exclamare, aruncat oamenilor spre luare aminte ! Brusc, un nechezat puternic îi făcu pe oameni să caute parcă un punct de sprijin, avînd senzația că ceva greu se prăbușește peste ei... Așteptau înmărmuriți. Apăru din ceață un cal alb și mare, în frunte cu o stea neagră în care părea că se ascunde destinul tuturor... Necheză ușor, pășind peste pietrele ude, iar cînd ajunse lîngă ușa grea a bisericii se ridică în două picioare, o deschise și intră, pufnind parcă nemulțumit pe nări... După un timp, cineva se desprinse din grupul încremenit și se apropie cu teamă de ușă. Intră. Cînd ieși afară strigă speriat : „Nu mai e nimeni !". Oamenii se îmbulziră la ușa bisericii. „Unde e ?", se întrebau îngroziți. Și-au rămas așa prostiți cîteva ore în piața din fața bisericii. Dar... apărură cîteva scaune și pe ele se urcară cei mai isteți dintre orășeni, comentînd întîmplarea. Unii susțineau că e un semn divin și strigau înspăimîntător că se apropie sfîrșitul lumii. Alții, dimpotrivă, că totul a fost o halucinație de moment, că în fond nu s-a întîmplat nimic, pentru că așa-zisul cal alb nici n-a existat de vreme ce n-a lăsat nici o urmă materială... Și oamenii au lăsat fenomenul în seama celor cîțiva filozofi, văzîndu-și de treburile lor. Doar negustorii s-au grăbit să-și pună pe firme un cal alb cu o stea în frunte... De atunci, copiii se joacă mereu de-a caii : întotdeauna cel mai voinic și mai frumos dintre ei e ales cal alb cu stea neagră în frunte... Dar oamenii trec nepăsători pe lîngă biserica veche, cu crucea de aur, ca un semn de exclamare aruncat lor spre luare aminte, fără a-și pune problema : a fost ori n-a fost calul alb...

ZI

Dimineața apare încet dintre valuri, ridicîndu-și voalul cenușiu pentru a-l arunca undeva dincolo de linia cerului... Pescăruși albi, mulți, invadează plaja obositor de pustie, răscolind scoicile aduse astă-noapte de mare, ca apoi, imediat, unul să țipe scurt și ceilalți să zboare cu ciocul aplecat spre apă.

... Rămîne plaja albă și ochii ți se odihnesc acolo în depărtare pe niște plase negre de pescari... Un melc își tîrîie casa peste un fir de iarbă, rătăcit — cine știe cum — lăsînd în urma lui o dîră lipicioasă. Te scuturi cu scîrbă, dar urmărești dîra aceea pînă cînd... pînă cînd... auzi din nou țipătul pescărușilor... Dar ei fug mereu, aruncîndu-se-n larg, străpungînd apa ca niște săgeți plutitoare. Rămîi trist cu atîta alb întins. Și marea care înaintează un pas, clipocind scurt la mal, se aruncă mereu înapoi... Fuge și ea și e alb, obositor de alb...

Melcii mor

— piesă într-un act —

Tînărul dramaturg — student în anul V la Facultatea de Horticultură București — a mai scris șase piese dintre care amintim „Dulapul", „Și a rost în ziua de duminică", „Cercul", „Acrobații". Încearcă prin imagini de o teatralitate notabilă să transmită ideea de uzură, pe care eroii o respiră în acțiune și replică. În acest cadru se petrec gesturi anonime cu semnificații poetice. Viața personajelor se consumă pe coordonate vitrege, așa incît destinul lor devine un nonsens raportat la condiția dată.

PERSONAJELE :

— MAGDALENA
— CULEGĂTORUL DE MELCI
— OMUL DE LA MOARĂ
— CABANIERUL
— NECUNOSCUTUL

Acțiunea are loc într-o cabană izolată undeva la marginea unei păduri. Mobilier adecvat. Două-trei mese și scaune de lemn de brad nefinisat. Ușa de intrare în fundul scenei. Ferestre de o parte și alta. În partea opusă tejgheaua CABANIERULUI și ușa ce duce spre oficiu. CABANIERUL își face de lucru la tejghea. MAGDALENA stă la o masă și bea cafea. Din cînd în cînd, privește la ceasul de la mînă. Așteaptă. Are în jur de 27 de ani. Atmosferă de așteptare, de amorțeală. Intră OMUL DE LA MOARĂ, înalt, spătos, ud leoarcă. Afară plouă, din cînd în cînd tună.

OMUL DE LA MOARĂ : *(către Cabanier)* O cafea, te rog. *(se duce să se așeze la o masă)* Am înghețat de tot.

CABANIERUL : Îmi pare rău, dar mi s-a terminat, dacă puteți să mai așteptați pînă o rișnesc...

OMUL DE LA MOARĂ : *(morocănos)* Bine, bine, aștept. Am fost învățat întotdeauna să aștept. Unde aștepți mai mult ca la moară... doar se și spune „pe rînd ca la moară" *(Cabanierul zîmbește arătînd că a înțeles gluma)*

(Omul de la Moară se așează la o masă. Atmosfera devine apăsătoare. Se așteaptă să se întîmple ceva. Culegătorul de melci intră cu sacoșa plină. Intrarea lui sparge atmosfera).

CULEGĂTORUL DE MELCI : Bună ziua, domnilor și doamnelor. Ultima bombă a zilei. Pădurea din apropiere a fost inundată de ploaie *(rîde)*. Melcii și ciupercile ies după ploaie. Nu-i așa, domnilor ? Anul acesta o să avem din abundență melci.

OMUL DE LA MOARĂ : Melcii dumitale se vor năpusti și vor devora toată vegetația pămîntului.

CULEGĂTORUL DE MELCI : Nu face nimic. Melcii mănîncă iarba, iar noi îi mîncăm pe ei. E firesc, nu-i așa ? În natură totul se compensează, fiind într-un permanent echilibru dinamic. *(Către Cabanier)* Dă-mi, te rog, o țuică. *(Se așează la o masă mai retrasă)*

CABANIERUL : Imediat, domnule. *(Se întoarce către raft, se oprește și întreabă) :* Bătrînă ?

CULEGĂTORUL DE MELCI : Bătrînă, tînără, țuică să fie. *(Cabanierul îi aduce țuica)*

OMUL DE LA MOARĂ : *(către Cabanier) :* De ce i-ai dat lui întîi ? Era rîndul meu. El mai putea aștepta, a venit după mine.

CABANIERUL : *(scuzîndu-se) :* Dar nu am rîșnit încă cafeaua. Ca să vă servesc trebuie s-o macin întîi, pe cînd pe dînsul...

MAGDALENA : *(care pînă atunci nu intrase în joc, fiind complet absentă)* Ați spus că a început să plouă ?

CABANIERUL : Nu, am spus că pe dînsul *(arată spre Culegător)* este mai ușor să-l servesc *(către Omul de la Moară)* deoarece iau sticla din raft și torn... *(gest semnificativ)*

MAGDALENA : *(neînțelegînd, pentru sine)* Dar poate... poate totuși vine. *(Se uită la ceas. Către Cabanier)* Vrei să-mi spui, te rog, cît este ceasul ? *(explicînd)* Al meu a stat.

CABANIERUL : Da, domnișoară. *(Se uită la ceas. Mirare. Scuzîndu-se)* Na, că și mie mi-a stat. *(către ceilalți)* Poate știți dumneavoastră ?...

CULEGĂTORUL DE MELCI : Timpul meu e în legătură cu melcii pe care îi adun. Ceasul meu sînt ei, melcii.

OMUL DE LA MOARĂ : *(care între timp se uitase la ceasul de la mînă) :* Și ceasul meu a stat *(explicîndu-și)*... cred că s-a umplut cu apă.

MAGDALENA : *(enervîndu-se, către Cabanier)* Și cum puteți ști cît e ceasul ?

CULEGĂTORUL DE MELCI : Numărînd melcii pe care i-am adunat.

OMUL DE LA MOARĂ : Nici măcar un ceas cu nisip nu avem.

MAGDALENA : *(începînd să intre în panică)* Dar cum se poate, eu am întîlnire la fix, și de unde am să știu dacă am să întîrzii sau nu ?

CABANIERUL : Și ce vină am eu dacă ceasul dumitale a stat ?

OMUL DE LA MOARĂ : *(părtinitor)* Domnișoara are dreptate. Dumneata ar trebui să știi în orice moment cît este ceasul.

CULEGĂTORUL DE MELCI : *(rînjind)* Dacă nu culege melci, nu are de unde să știe.

CABANIERUL : *(găsește o scuză)* Dumneavoastră credeți că eu nu vreau să știu cît este ceasul, ca să mă pot culca. Va trebui să stau aici pînă va veni cineva să ne spună cînd este ora închiderii.

MAGDALENA : *(interpretînd greșit)* Va să zică vrei să ne dai afară pe furtuna asta cînd nici un cîine nu umblă pe stradă.

CULEGĂTORUL DE MELCI : Cîinii nu, dar melcii da. *(rîde)*

MAGDALENA : Ești un nesimțitor, domnule. Știi dumneata pe cine aștept eu aici ? Pe logodnicul meu pe care nu l-am văzut niciodată... *(scoate un ziar)* Uite aici, domnule... *(citește)* „Logodnic de profesie, caut logodnică. Doritoarele se vor adresa la cabana din pădure, la ora fixă" *(plînge)*...

OMUL DE LA MOARĂ : *(înduioșat)* Săraca. Cum oare va ști cînd vine logodnicul și dacă vine ?...

CABANIERUL : *(și el înduioșat)* Poate am fost cam brutal adineauri. Eram și eu nervos, ca omul...

MAGDALENA : *(plîngînd)* Nu face nimic, am să-l aștept.

OMUL DE LA MOARĂ : *(către ceilalți)* Da, o să-l așteptăm.

CULEGĂTORUL DE MELCI : *(pasiv, bîndu-și țuica)* Fără să știți cît ?

CABANIERUL : Da, domnule. Chiar peste oră. Și ca să inaugurăm solidaritatea noastră și în onoarea domnișoarei vă fac cinste la toți cu cîte un rînd. *(Se duce la bufet de unde ia sticla și paharele. Între timp, Magdalena se oprește din plîns)*

CULEGĂTORUL DE MELCI : Și dacă nu vine ? *(Toți înmărmuresc, Magdalena izbucnește din nou în plîns)*...

OMUL DE LA MOARĂ : *(încearcă s-o dreagă)* Cum să nu vină ? Va veni, iar noi îl vom aștepta. El ne va spune ora la care vom putea pleca. Va fi ceasul nostru

CULEGĂTORUL DE MELCI : *(neîncrezător) :* Poate...

CABANIERUL : *(revoltat)* Dar mai taci din gură, domnule, și nu mai vorbi fără să gîndești !

OMUL DE LA MOARĂ : Eu sînt sigur că o să vină !

CULEGĂTORUL DE MELCI : Da, cînd o să avem cu toții părul alb. *(Magdalena plînge în hohote).*

OMUL DE LA MOARĂ : *(care s-a sculat, o mîngîie pe Magdalena) :* Lasă, domnișoară...



Desen de NICOLAE SAVA

pe ploaie

de MARIO PODOLEANU

MAGDALENA: *(printre sughiţuri de plîns)* Magdalena.

OMUL DE LA MOARĂ: Lasă, domnişoară Magdalena, eu sînt convins că o să vină. Şi dacă vreţi să ştiţi, nu o să avem părul alb, căci de fapt noi nici nu o să îmbătrînim. Dacă nu avem ceas, înseamnă că nu putem şti dacă timpul trece sau nu şi care de fapt pentru noi nici nu trece.

CABANIERUL: *(care a înţeles raţionamentul, către Magdalena)* Are perfectă dreptate, noi nu putem îmbătrîni... *(exaltat)* Vă daţi seama, o să fim mai tineri cu o zi decît toţi oamenii de pe pămînt, care sînt de o vîrstă cu noi în momentul acesta. *(Magdalena a încetat să plîngă)*

CULEGĂTORUL DE MELCI: Vă înşelaţi cu toţii. Voi nu înţelegeţi pentru că vă folosiţi de ceas. Dar eu care nu am avut niciodată îl simt, cum trece prin mine. Cum fiecare secundă îmbătrîneşte celulele şi regenerează altele, dar proporţia se schimbă în fiecare secundă. Tot mai multe îmbătrînesc şi tot mai puţine renasc.

MAGDALENA: *(îngrozită)*: Minţi, minţi. Vrei să ne înspăimînţi cu fantasmagoriile dumitale. Ce ţi-am făcut?

CABANIERUL şi OMUL DE LA MOARĂ: *(împreună)*: Da, vrei s-o înspăimînţi, să ne sperii.

(Din acest moment, tensiunea dintre cele două tabere — MAGDALENA, OMUL DE LA MOARĂ şi CABANIER pe de o parte şi, CULEGĂTORUL DE MELCI, pe de altă parte, începe să crească).

CABANIERUL: *(care între timp pusese băutura în pahare, se duce la masa CULEGĂTORULUI DE MELCI şi îi ia paharul plin)*: Dumitale nu-ţi mai fac cinste.

CULEGĂTORUL DE MELCI: *(întorcînd sensul cuvintelor)* Într-adevăr, dumneata nu-mi faci cinste.

OMUL DE LA MOARĂ: *(făcînd un raţionament)*: Dacă ăsta nu are ceas, înseamnă că nu-l interesează timpul, ceea ce ne duce la ideea că trăieşte în afara lui...

CULEGĂTORUL DE MELCI: Te înşeli. Eu nu trăiesc în afara timpului. El este un atribut al nostru. Este o a patra dimensiune în afara căreia nimeni nu poate trăi. Eu o accept, pe cînd voi nu vreţi s-o acceptaţi, dar sînteţi nevoiţi, pentru că e a voastră, e cu voi şi în voi, şi atunci îl consideraţi ca ceva auxiliar, formal, ca un obiect învechit, foarte mare şi foarte greu pe care vrei să-l arunci, dar nu poţi. Şi ajunge să te obsedeze nu el, ci neputinţa ta. Voi vă faceţi că trăiţi în afara timpului şi jocul vă place, încît aţi început să credeţi că aţi reuşit. Dar e periculos...

MAGDALENA: *(într-o criză de nervi)* Taci din gură. *(Către ceilalţi doi)*... Spuneţi-i să tacă din gură, să tacă... *(Se opreşte cu ochii holbaţi, îl arată cu mîna pe CULEGĂTORUL DE MELCI)*: ... El. El mi-a stricat ceasul, el, el...

(Toţi se înţeleg din priviri. Complotul se încheagă. Privirile devin ameninţătoare. CULEGĂTORUL DE MELCI îşi bea liniştit ţuica. Ceilalţi sînt grupaţi la masa MAGDALENEI)

CABANIERUL: Da, şi ceasul meu.

OMUL DE LA MOARĂ: Şi pe al meu, pentru că pe el nu-l interesează timpul.

CULEGĂTORUL DE MELCI: *(liniştit către grup)* Degeaba mă învinuiţi pe mine de propriile voastre fapte. Da, da, nu faceţi mutrele astea mirate ca şi cum nu aţi şti nimic. Voi singuri v-aţi stricat ceasurile.

(Între timp cercul se răsfiră, înconjurîndu-l pe CULEGĂTORUL DE MELCI, după care cercul începe să se strîngă în jurul lui).

CULEGĂTORUL DE MELCI: Dumneata, domnişoară, nu ţi-ai mai întors ceasul de multă vreme. Stai şi aştepţi. Nu vrei să ştii cît aştepţi. Principalul este că aştepţi şi asta pînă la sfîrşitul lumii, pentru că acolo la capăt te aşteaptă presupusul dumitale logodnic...

(Cei trei strîng cercul din ce în ce mai mult murmurînd ca în transă: el, el, el, el...)

— ... ascultă cum secundele ţi se strîng în cutele feţii, cum fiecare fir de păr încărunţeşte pocnind... Ascul...

MAGDALENA: *(uluită de adevăr, ca să-şi mascheze uluiala urlă)* Minţi, minţi, minţi! *(Ceilalţi doi murmurînd, crispîndu-se*: Minţi, minţi...)

CULEGĂTORUL DE MELCI: *(nelăsîndu-le celorlalţi timp să reacţioneze)*: Ţi-e frică, domnişoară. Tremuri. *(Magdalena tremură)* Uite cum trece prin dumneata...

GRUPUL: *(strîngînd cercul. Ca hipnotizaţi)* El. Pe el. Prin el. Numai el...

CULEGĂTORUL DE MELCI: *(imperturbabil)*: Şi dumneata, domnule cabanier, nu-ţi întorci ceasul ca să ţii cabana veşnic deschisă pentru aceastā domnişoară; vă complaceţi în acest complot împotriva timpului. Ca şi omul acesta. Vă e frică. Vă e frică de voi înşivă...

(Vocea îi este acoperită de un tunet. Lumina tremură. Grupul urlă)

Nici eu nu mă deosebesc de voi prea mult. Însă eu accept timpul. Nu îl sugrum, aşa cum faceţi voi. Eu lupt. Caut. Fiecare melc... şi plata asta... tot mai mare... *(Grupul se strînge tot mai ameninţător)*... voi vă renegaţi morţii, amintirile *(strigă)* şi vă e frică să vă priviţi în faţă... de aceea vreţi să mă omorîţi pentru că... *(Ceilalţi se opresc brusc, deoarece au fost descoperiţi. Se privesc în tăcere, apoi încep să se retragă)*... mă omorîţi pe mine, iar pe voi timpul...

MAGDALENA: *(retrăgîndu-se)* Dar se poate? Drept cine ne iei...

CABANIERUL: *(curtenitor)* Dar se poate...

OMUL DE LA MOARĂ: Ce curios, parcă ceasul meu a început să meargă...

CABANIERUL: *(uitîndu-se şi el la ceas)* Uite, e chiar ora închiderii...

OMUL DE LA MOARĂ: De fapt poate că nici nu mi-a stat.

(Culegătorul de melci se apropie de Magdalena, arătîndu-i ceasul de la mînă)

MAGDALENA: *(îngrozită, strigă)*: Nu, nu vreau, nu vreau...

CULEGĂTORUL DE MELCI: *(Ca şi cînd nu s-ar fi întîmplat nimic)* Dar ceasul dumneavoastră merge, domnişoară, de ce nu vreţi să-mi spuneţi cît e? *(Trebuie dată spectatorilor senzaţia că se reiau replicile de la începutul piesei)*

MAGDALENA: Nu, nu se poate, ceasul meu a stat de mult, de mult...
(Cade pe scaun şi începe să plîngă)

OMUL DE LA MOARĂ: *(care s-a aşezat şi el pe scaun, către Cabanier)*: Mai ai mult pînă îmi aduci cafeaua, că am îngheţat de tot?...

(Cabanierul vine cu cafeaua şi i-o pune în faţă. Culegătorul de melci îşi ia sacoşa, se îndreaptă spre uşă, o deschide. Ceilalţi se uită după el.)

CULEGĂTORUL DE MELCI: *(din uşa deschisă)* Bună seara... Mă duc la melcii mei... poate mai trăiesc... trebuie salvaţi *(iese)*.

*(Ceilalţi privesc, în tăcere, uşa care se închide. Tăcerea se va menţine cîtva timp, pentru a crea o atmosferă de încordare.
De afară se aud bufnituri, apoi zgomotul unui corp inert în cădere. Toţi sar în picioare, încordîndu-şi atenţia, privind spre uşa care se deschide şi pe care intră NECUNOSCUTUL cu hainele motolite, cu cravata scoasă din haină, semnele poate ale unei lupte)*

NECUNOSCUTUL: *(răsuflînd greu)*: Bună seara, doamnă. Vă rog, nu ştiţi cît e ceasul? *(scuzîndu-se)*... Al meu, ştiţi, a stat...
(Ceilalţi se privesc cu înţeles, se aşează răsuflînd uşuraţi).

CABANIERUL: *(către ceilalţi, apoi adresîndu-se NECUNOSCUTULUI)*: Nu, domnule... Dar, vă rog, luaţi loc...

CORTINA

RADU MIHNEA

● socoteli

Noi oamenii
Sîntem legaţi prin contracte
nescrise;
Seara ne aşezăm la masă
Cu conştiinţa noastră
Şi adunăm sau scădem.
Dacă la totul mai rămîne
ceva,
E bine
Dacă lipseşte
Trebuie să completăm mîine.
Adunările şi scăderile mele
Se fac în vieţi
Sau în dureri omeneşti.
Dacă adun un om
Şi scad o durere
Pot să dorm liniştit.
Dacă scad un om
Şi adun o durere
Trebuie să am coşmaruri.
Cînd voi înceta
Să-mi fac socotelile zilnice
Înseamnă c-am încetat
Să mai trăiesc
Sau o fac zadarnic...



DAMIAN URECHE

● naufragiu naiv

Din direcţia stelelor
A bătut prea tare vîntul
Şi erau agitate toate valurile
Şi toate serile.
Din direcţia stelelor
Bate cu lumină în corabia mea

S-au dus pe cîte-un val
Pe cîte-o seară ruptă
Toate comorile în plus.
Copilăria mi-a luat-o un val
Mai bătrîn decît marea,
Adolescenţa s-a scufundat se
pare
Ca aurul iute.
Bătrîneţea care n-o aveam
Plutea şi ea pe-o scîndură
vinovată
Ca mine.
Mai rămăsesem agăţat de mare

Eu între vîrste şi ţără valuri
Ar trebui pentru recuperarea
pierderilor dragi
Să mă nasc departe de mare.

SAVA RADU ROȘU

ÎNTILNIRE CU

Soneria ceasului îmi răsuna încă nemilos în urechi chiar după ce o oprisem. Era ora patru și treizeci de minute. Mai aveam o oră pînă la tren.
Încă nu mă puteam dezmetici. Singura soluție era un duș rece, dar îmi venea greu să mă deplasez pînă la el. Cu chiu cu vai am reușit să-mi servesc porția de apă care mă trezi cu adevărat. Stăteam destul de departe de gară așa că trebuia să mă grăbesc.
Ieri avusesem ultimul examen din sesiunea de vară. La istoria literaturii universale. Eram mulțumit cum a decurs.
În buzunar aveam o delegație de la un ziar central pentru o deplasare de cîteva zile în Munții Vrancei. Cunoșteam regiunea, oamenii și mai mult doream să revăd locurile decît să scriu ceva precis.

. . . .

Frămîntarea obișnuită a Gării de Nord, chiar și la o oră matinală

1

ca aceasta, îmi provocă o ușoară d rere de cap.
Acceleratul porni, iar eu, din locu-mi confortabil, căutam un partener dispus să converseze cu mine pe o temă oricît de banală simți d că somnul nu m-a părăsit chiar de tot și în legănarea molatică a trenului aș fi fost dispus să ațipesc, fapt care mi-ar fi displăcut total. Nu obișnuiesc să dorm în tren, nu-mi place să văd, cînd călătoresc, oameni dormind. Am impresia prezenței unei note de vulgaritate.

. . . .

La opt treizeci am fost în Focșani. Fiind duminică a trebuit să aștept vreo două ore pînă s-a ivit o mașină de ocazie care să mă ducă unde aveam nevoie.
Pe drum mi-au revenit în minte frînturi din discuția întreținută cu profesorul la examenu' de universală. Nu eram nemulțumit că am luat nota nouă. Profesorul moti-

2

vase calificativul prin faptul că, după părerea sa, exagerasem în privința plasticității vocabularului vestitului scutier Sancho Panza, apropiindu-l astfel poate prea mult, pe undeva, pe Cervantes de Creangă. Mă rog...
În sfîrșit am ajuns și la Tulnici după ce am admirat (pentru a cîta oară?) frumusețea „Scaunelor" vrîncene, o sumă de serpentine și priveliști între Valea Sării și Tulnici, demne de cele mai vestite puncte turistice din țară.
Față de dificultatea drumului am ajuns destul de repede.
Mașina m-a lăsat în fața bufetului, alături de care se afla casa lelei Maria, femeia care mă primea întotdeauna în gazdă de cîte ori eram în rătăcire prin Țara Mioriței.
Doream în ziua aceea să plec sus, la Lepșa, în mijlocul exploatărilor forestiere, mai ales că inginerul șef al Ocolului Silvic Vidra se afla și

3

el acolo. Cu cîțiva ani în urmă mă împrietenisem cu el și mă inițiase un pic în arta vînatului. Lelea Maria mă înștiință că nu voi putea pleca la deal pentru că azi, duminică, nu urcă mașini în pădure. Vremea era însă excelentă și speram ca în vreo trei ore să ajung per pedes la cabana unde trăgea de obicei prietenul meu, inginerul Iordăchescu. În definitiv aveam de parcurs vreo zece kilometri. Așa că, după un duș cam empiric, făcut pînă la jumătate și după o ulcică cu lapte dulce, băut pe nerăsuflate, mi-am luat traista-n băț, vorba localnicilor, și m-am așternut la drum, fiind însoțit pe partea stîngă de zgomotul cînd puternic, cînd estompat al Putnei.

. . . .

Începusem să simt oboseala drumului parcurs de la București la Focșani și de acolo pînă unde mă aflam. În timp ce mă oprii să-mi

4

aprind o țigară, exact în locul unde șoseaua cotea brusc la dreapta, între dealuri, am simțit, fiind aplecat asupra chibritului aprins, că cineva mă privește stăruitor din față. Cînd am ridicat capul, să înlemnesc. În fața mea era o arătare slăbănoagă pe un cal de talia stăpînului, amîndoi căzuți din alte lumi pentru că cel ce era călare purta armură. Am început să zîmbesc. Îmi dădeam seama, eram obosit și aveam vedenii, mai ales că pricepeam de ce mi se păreau cunoscute cele două ființe din fața mea. Era vestitul Cavaler al Tristei figuri pe Rocinante al său. Oboseala, împreună cu ultimul examen avut îmi jucau acum o festă. M-am frecat la ochi o dată, de două ori și îi deschisei satisfăcut că mă mai înviorasem. Dar... culmea!... Don Quijote era tot acolo. Visez? Mă ciupesc tare de picior. Durerea mă convinse că sînt treaz. Asta-i de necrezut! Iată că

5

pe măgarul său se apropie mofăind cineva care în împrejurarea aceasta seamănă leit cu Sancho Panza...
Cred că ceea ce mi se întîmplă este urmarea unei astenii destul de motivate de o sesiune de șase examene și îmi promit că voi vizita un medic neurolog.
Dar, scutierul din La Mancha îmi dă replica ca și cum aș fi gîndit cu glas tare.
— Luminăția ta, Cavalere, nu te mira pentru că în fața domniei tale stă chiar vestitul Cavaler Don Quijote de la Mancha, Cavaler al Tristei Figuri sau Cavaler al Leilor, în carne și oase.
Mă gîndesc că stalia din fața mea stă mai mult în oase și armură. Chiar că am înnebunit de tot. Mă ciupesc de obraz și rămîn mut cînd observ că cei doi sînt tot în fața mea.
Culmea, am venit tocmai în Vrancea ca să înnebunesc. La gîndul a-

6

cesta îmi răspunde însuși stăpînul.
— Înțeleg, prea-cinstite călător, uluirea de care ești cuprins în fața fericirii de a vedea cu propriii domniei-tale ochi pe cel mai viteaz și mai curajos cavaler al lumii.
Îmi dau seama că totuși vedenia este „reală".
Ce dracu se petrece cu mine?!...
Pentru a mă convinge încă o dată de ceea ce mi se întîmplă, glăsuiesc cu o nespusă teamă:
— Vestite cavaler, să-mi ierte luminăția-ta uimirea de care sînt cuprins, dar ea este produsă de faptul că nu înțeleg ce caută domnia ta aici... și... acum. După cîte știu... ai murit de cîteva sute de ani... sau mai bine zis nici nu știu dacă, iertat să-mi fie, ai existat...
Dacă am început să vorbesc și cu vedeniile înseamnă că sînt bolnav cu adevărat. Din ce în ce mă convingeam mai mult că există. În același timp mă gîndeam că dacă „există", există cel mult în nebunia mea. Ar trebui poate să pipăi pe cel din fața mea ca să-mi dau seama de adevăr. Și chiar de l-aș atinge și aș vedea că există, cum ar putea să EXISTE?
Mă obseda tot mai mu t starea sistemului meu nervos puternic afectat, dar în același timp eram nevoit să accept „realitatea".
— Cum ai putea crede vreodată domnia-ta, continuă cavalerul, că eu sînt nemuritor? Că am existat, dovada sînt milioanele de cărți care-mi istorisesc faptele vitejești, iar că exist dovada este tocmai fericita împrejurare de a ne fi întîlnit.

7

În timpul acesta Rocinante mulțumea stăpînului său că-și mai poate odihni ciolanele, iar Sancho Panza săruta o ploscuță pîntecoasă căutînd așa cam de vreo zece minute spre bolta cerească, ceea ce-mi demonstra că bătrînul scutier a rămas tot atît de sensibil la frumusețile naturii ca și acum cîteva sute de ani în urmă. Vrînd-nevrînd trebuia să accept această realitate. Toate gîndurile îmi treceau prin minte în fracțiuni de secundă. Atunci îmi veni o idee extraordinară și pe care am considerat-o și cea mai aptă de a-mi elucida situația în care mă aflam. Am pus-o imediat în aplicare.
— Cinstite cavaler, m-am dezmeticit din uluirea mea și mărturisesc mulțumirea de a te cunoaște. Tare aș dori să știu, însă, cine este acum stăpîna gîndurilor și faptelor vitejești ale luminăției-tale pentru că, după cîte bănuiesc domnița Dulcineea del Toboso trebuie să fie de mult oale și ulcele.
— Așa cum îmi trăiește scutierul, acest bun și neprețuit tovarăș de vitejii al meu, tot astfel trăiește și stăpîna mea dona Dulcineea del Toboso, cea mai frumoasă ființă din cîte sînt pe lume și te invit, cinstite călătorule, să recunoști și domnia-ta același lucru.
Îl adusesem pe Don Quijote acolo unde voiam eu.
— Nu pot spune la fel cu domnia-ta, luminate Cavaler al Tristei Figuri, pentru că eu am văzut o mulțime de domnițe mult mai frumoase decît stăpîna domniei-tale. Așteptam cu sufletul la gură să văd ce se va petrece.

8

PETRE ANGHEL

• *urcior*

În mijlocul pămîntului
Urcioarele născute
Poartă căldura sînilor
De ne-nvelite mirese
Din care
Cățelul țărînii
Mușcase cu poftă.
În mijlocul apei
Mai fîlfîie
Aripile
Vulturului căzut
Din pricina bogatului
dor.
Poate tocmai
Închiderea valurilor
Între
Țărmurile de lut
Scapă cerul
De flăcări.



DON QUIJOTE

Așa de surprins a fost Cavalerul Leilor, atît de înmărmurit era de minciuna și îndrăzneala mea, încît fără să mai țină seama dacă sînt sau nu armat cavaler, fără să mă înștiințeze, își cumpăni lancia și cu toată forța de care era capabil mi-o trimise drept în frunte culcîndu-mă imediat la pămînt cît eram de lung. Atunci, în fracțiunea aceea de secundă, cît am simțit vîrful lanciei, iar sîngele a început să-mi curgă pe față, pe gît, pe tot corpul, mi-am dat seama că EXISTĂ, că Don Quijote din fața mea este real, că e nemuritor.

. . . .

Atît sînge îmi cursese din rană încît îl simțeam pe tot trupul. Am pus mîna pe față și mi se umplu toată de sînge. Deschisei ochii și uitîndu-mă la mînă am văzut că era plină de apă.

Dar stai! Unde mă aflu?! Într-un pat. Sînt transpirat tot. Mă uit și nu recunosc camera. N-am mai văzut-o niciodată.

— Te-ai trezit, Sandule, — aud un glas lîngă mine și mă înfior tot. Mă uit și văd o femeie. Ce se întîmplă cu mine, unde mă aflu?!

— Cine ești dumneata?

— Ai visat atît de urît încît nu mai știi cine sînt?

Ce se întîmplă cu mine? Unde-i Don Quijote? Am visat? M-oi fi amețit aseară în vreun bar și am plecat de acolo cu femeia aceasta, la ea acasă?

Cobor din pat mai mult decît stupefiat și mă îndrept spre oglindă. Afară încă nu s-a luminat bine, dar în cameră se vede mulțumitor.

9

Cînd ajung la oglindă rămîn complet paralizat. Din ea mă privește un om de vreo patruzeci de ani. Întind mîna și pipăi suprafața rece a sticlei. Da, e oglindă... eu sînt...! Îmi frec fruntea cu mîna și... Asta-i culmea! Mîna îmi mîngîie o cicatrice destul de pronunțată cu toate că pare veche. De unde cicatricea? Don Quijote?!... Simt că nu mai pot rezista și strig, ba nu, zbier:

— Ce-i cu mine?

— Sandule, ce ai? Vezi că trezești copiii. Și necunoscuta sare repede din pat și vine lîngă mine să mă liniștească.

— Copiii? Ce copii?! Ai cui...?

— Ce se petrece cu tine, omule?! Ce ai? Nu te simți bine?

— Tocmai asta vreau să știu și eu. Ce se în-tîm-plă cu mi-ne?

— Toată noaptea te-ai vînturat. Ai avut un somn zbuciumat. Ai lucrat prea mult aseară. Astăzi ai oră de dimineață, de la opt.

— De la opt? Poate de la șapte și jumătate (Cu toate că știam că anul acesta cursurile și seminariile le aveam după-amiaza). Ai pomenit de niște copii. Ai cui sînt? Ce caută aici? Mai bine zis ce caut eu aici?! Femeia din fața mea mă privea mai uimită decît eram eu. Am priceput că uluirea ei se datora faptului că eu eram într-un fel anacronic cu o anumită realitate. Ca să nu mai fac vreo boacănă, am luat-o sistematic, dar destul de nesigur.

— Copiii sînt... ai mei... și ai tăi, nu? Adică ai noștri?...

— În sfîrșit, văd că revii pe pămînt.

10

— Iar tu ești... soția mea...

— Hai termină o dată cu absurditățile astea că vreau să-ți fac o cafea să ajungi la timp la liceu.

— Poate vrei să spui la Facultate...

— Iar începi, dragă! Înțeleg a fost visul tău să rămîi la catedră, dar nici profesor de liceu nu este de loc rău, ba...

— Eu, pro...fesor?!

— Dar termină o dată, că nu mai rezist.

Mi-am dat seama în ce situație critică mă aflam. Ca să ies cît de cît din impas trebuia să joc teatru cît mai bine și să mă supun situației în care mă aflam.

— Iartă-mă, dragă... (nici nu-i știam numele)... draga mea, dar am avut un coșmar groaznic și am fost un pic amețit.

— Bine, bine. Pînă îți aduc eu cafeaua, tu îmbracă-te.

Am profitat de lipsa „soției" mele ca să mă obișnuiesc cu situația.

11

Deci, eram căsătorit, profesor de liceu (Nu știam dacă de limbă română sau de altceva. După cîte îmi aduceam aminte fusesem student la filologie). Aveam copii. Cîți oare? Hm. Dar cum o fi chemînd-o pe ea. Trebuie să-i dau impresia că m-am dezmeticit complet. Pe masă se află o poșetă. Trebuie să aibă vreun act în ea. O deschid. Iată buletinul. Se numește Paraschivescu, deci numele meu, Florica. Bine că știu acum cum o cheamă. De cît timp oi fi însurat? Sînt vreo cîțiva ani de vreme ce am copii. Mă uit din nou în oglindă și încep să întrezăresc pe cel ce am fost cu vreo douăzeci de ani în urmă...

În timp ce mă îmbrac, mă cuprinde o stare de veselie nervoasă. În ce localitate mă aflu? Unde se află școala? O sumedenie de întrebări se îmbulzesc fără să le pot da un răspuns.

Florica vine cu cafeaua, Eu de-

12

vin un adevărat soț iubitor.

— Mulțumesc, scumpă Flory! Ești o soție minunată.

Nevastă-mea mă privește mirată:

— Ce ți-a venit?! Niciodată nu mi-ai spus Flory. Dar să știi că-mi place. Bine că ți-ai revenit!

— Da, m-a obosit lucrul aseară. N-am să mai stau niciodată noaptea așa tîrziu.

Termin de băut cafeaua și mă pregătesc de plecare. Un profesor trebuie să aibă servietă și trag cu ochiul unde ar putea fi servieta mea. Pînă la urmă, negăsind ce căutam, o întreb pe Flory:

— Nu știi unde mi-o fi servieta?

— Unde o lași întotdeauna. Dincolo, pe canapea.

O sărut și îmi iau rămas bun rugîndu-o să mă conducă (pentru că eu nu știam topografia casei). Ea se miră din nou pentru că obișnuiește întotdeauna să facă acest gest fără să o rog eu.

Îmi iau servieta și ies. Ce surpri-

13

ză! Sînt în orășelul meu natal, stau foarte aproape de centru. Observ cîteva clădiri noi, blocuri cu patru etaje, drăguțe și moderne. Mă îndrept spre liceul unde am fost elev și unde acum sînt... profesor. Pe stradă oamenii mă salută. Le răspund cuviincios ca și cum nu s-ar întîmpla nimic cu mine. Pe majoritatea nu-i cunosc. Pe unii parcă...

Ajung la liceu. Elevii mă salută. Intru în cancelarie. Cîțiva profesori stau de vorbă. Nu cunosc pe nici unul. Cum mă văd se miră și apoi unul din ei mă întreabă:

— O să te dăm la ziar, tovarășe Paraschivescu Nu știu de cînd n-ai mai călcat prin liceul nostru. Ce-i cu dumneata de ești așa de matinal?

— Păi... am oră de la opt — răspund eu nesigur, cu grijă, să nu mai fac vreo gafă.

— Tocmai de aceea. Mai sînt zece minute și sună de intrare. De fapt,

14

mai ai timp să ajungi la școală. Mi-am dat imediat seama că eu trebuie să fiu profesor la un alt liceu, nu la cel care fusesem elev. După cîte știam eu, în urbea mea natală exista unul singur. Se vede treaba că fusesem numit la un liceu nou înființat.

— Am trecut doar să vă salut din fugă și acum plec.

Am ieșit în stradă. Liceul trebuia să fie prin apropiere dacă necunoscutul meu coleg îmi spunea că mai am timp să ajung. Ca să nu mă fac de rîs în fața oamenilor sau a elevilor mari am așteptat un puști din clasele elementare care mi-a indicat locul de muncă. Ajuns în cîteva minute am intrat în cancelarie cu cel mai firesc aer. Mi-am salutat colegii și, ce bucurie, am găsit un fost coleg de liceu, foarte puțin schimbat, profesor și el.

Acesta îmi șopti la ureche să scriu mai repede subiectul în con-

15

dică pentru că a venit un inspector de la județ care vrea să asiste la ora mea de literatură universală la clasa a XI-a. Bine, aș fi scris eu, dar ce subiect aveam? Mi-am deschis servieta, am găsit caietul de planificări și nu m-a mai surprins cînd am constatat că planificarea era făcută chiar de mîna mea. Am scris subiectul, am semnat și soneria ne-a dat de știre că trebuie să ne îndreptăm spre clase.

Eram emoționat pentru faptul că aveam un musafir.

După ce elevii s-au așezat în bănci și s-au liniștit, am început lecția:

— Dragii mei, astăzi vă voi vorbi despre cel mai mare prozator spaniol, Miguel de Cervantes Saavedra și despre capodopera sa Don Quijote de la Mancha. În timpul acesta mi-am surprins mîna, care, involuntar, pipăia semnul din frunte, cicatrizat de mult.

16

NICOLAE GH. LUPU

● strigăt

Pe tine te-am strigat prin fluier
Cu sîngele călcat de soare
Dorind să-ți sparg pe două
glasuri
Mormîntul feții cu o floare.

Dar ți-ai tăiat amiaza pieoapei
Cu fierul apelor încins
Și-n noaptea-aceea frasinii și
sfinții
Cîntările prin noi și le-au prelins.

Și-au înmuiat luminile în vrană
Și-au stors tăria zării-n miei.
Cei ce cărturisesc în cerul nostru
Și pe pămîntul dorului sînt trei.



Desene de
MARILENA CONSTANTINESCU

VASILE SPERANȚĂ

● cîntec

E-acolo-n lume către soare
cu fruntea gata să atingă cerul
pămîntul greu în care se aud cum ară
asprii Daci purtînd spre moară
așa cum spornic măcinară
în grele roți din brațe și din piatră
o pîine pentru zori și vii
din zori și iară
nepoții lui Traian — acolo,
vitejii domni cresc din țărînă
acolo-i numai primăvară
și cîmpuri cu fuioare de fecioare
acolo-și poartă fiecare munte
sămînța izbucnită din izvoare.
Acolo din lumină în lumină
poporul împărat se-nchină
de cîte ori se naște-un om
pe care îl sărută
Măicuța tînăra străbună
din care curg și curg bravi paltini-sorii,
ce cîntă și înalță
albia română.
Acolo s-a născut iubirea
Desferecind din plînset bucuria,
Acolo s-a născut cîntarea
Acolo strălucește — România.



PETRE JUCU : Întuneric și lumină"

● zburați păsări...

Zburați păsări necontenit spre soare
din brațele noastre zburați în alb
și alb asemeni cîntului neîntrerupt
din sînge-n plasmă, zburați adînc
și sonor.
ca o tulpină-n primăvară
ca un arcuș transportat din lut
spre solul fericirii —
zburați păsări în semn
de bucurie și tinerețe,
voi sînteți zilele viitoare
și crezul iubirii eterne —
noi sîntem zilele viitoare
și crezul iubirii eterne...
O! candoare în melos și aripi...



Obîrșia călimărilor, micul vas ce adapă pana, se pierde în negura timpurilor, o dată cu a cernelii, cea din urmă — denumită în pentateucul lui Moise *dego*, — e menționată și la Ieremia cap. XXXVI, V. 18. Doi pictori din vechea Atenă au născocit o cerneală din drojdie de vin cum ne arată și denumirea ei, *truginon*. Împărații întrebuințau, pentru uzul lor exclusiv, o cerneală purpurie în timp ce scribii se mulțumeau cu negreala din funingine, mai tîrziu din gogoși de ristic. În rînduielile unor curți păstrătorul călimărilor domnești se numea *divictar*. Călimările și cerneala au ierarhia lor. Călimări de aur, argint, bronz, plumb sau cositor, porțelan, marmură, cleștar, sticlă, lemn sau lut. Ieșite din atelierele unor artiști de seamă, lucrate cu migală, dăltuite de un Benvenuto Cellini sau meșterite de mîini mai puțin dibace au fost plămădite, cîteodată din lutul olarului. Stătătoare, pe mese, pupitre și birouri, sau călătoare la brîul diecilor și logofeților, aveau aceeași menire, dar se deosebeau între ele nu numai prin componență, ci și în privința cauzei căreia slujeau. Singură ori însoțită de nisipernița și tăvița de sub ele, călimara a rămas, ca și pana, un atribut al scriitorului fiind cîteodată ținta unei ironii. Ne-o arată Ion Creangă, referindu-se la cei ce au crezut că se pot pricopsi prin învățătură: „Logofete brînză-n cui, lapte acru-n călimări, chiu și vai prin buzunări".

O călimară mai puțin obișnuită, poate satirică, a fost descoperită în săpăturile arheologice conduse de noi la fosta mînăstire Snagov în anii 1930—1931. Biruind vremelnicia s-a păstrat neștirbită în cuprinsul temeliilor temniței din partea de răsărit a bisericii. Din lut negru și lustruit pare a fi ieșit din cuptorul unui olar în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea ; pe gît, în jurul ei, poartă o inscripție încondeiată în lutul moale mai înainte ca vasul să fie supus coacerii; scrierea, în caractere cirilice, pare a fi datorată celui ce a poruncit lucrarea. Desenul alăturat o înfățișează secționată pentru a ne da seama de profil, iar textul desfășurat se citește: „Stefan Ciobanu carte nu șteia i (eu) ștei".

Pe fund, în partea din afară, o scriere scrijelită mai tîrziu: „1848 Ghenaru 3".

Din povestea călimării s-ar părea că își datorează ființa la doi inși. Cel dintîi denumit în inscripție ca necunoscător de carte, al doilea un necunoscut căruia literele nu-i erau străine. Presupunem — dacă ipoteza emisă este justă — că acesta din urmă a fost logofețelul persoanei ce nu putea desluși înțelesul slovelor ce-i erau hărăzite de mucalita și poznașa lui slugă. Bineînțeles dacă nu cumva Ștefan Ciobanu însuși a fost autorul sau inspiratorul textului pomenit înțelegînd, în această împrejurare, că știutoare de carte este călimara, fără de care susnumitul nu ar putea scrie.

Oricum ar fi fost, prima presupunere ne reamintește o întîmplare petrecută la București între cele două războaie mondiale. Un politician încadrase un manuscris vechi, emis de ocîrmuire, în care deslușise doar numele familiei sale. Documentul era prilej de fală întrucît deținătorul bănuia în conținut conferirea unei dregătorii echivalente, în mentalitatea sa, unui titlu de noblețe. După trecerea unui șir de ani personajul nostru a reușit să primească la cină pe un cunoscut istoric. Desprinzînd tabloul din perete nu mică a fost surprinderea și neplăcerea gazdei față de hohotele de rîs ale savantului ce tălmăcise încîlcitele slove prin care un înaintaș al politicianului era osîndit la o pedeapsă corporală înglobînd un anumit număr de lovituri drept urmare unui delict infamant.

Călimara de la Snagov se află în colecțiile Muzeului de Istorie a orașului București.

DINU V. ROSETTI

MODERN

Încă înconjurată de tăcere sau unila
teral privită se arată opera lui Sla
vici, iar numele scriitorului aminti
mai ales în genealogia prozei arde
lene, în ceea ce s-a statornicit ca fi
ind observație și atmosferă tipică
vieții satului de peste munți.
Dar ceea ce constituie peisaj, ele
mente de culoare, tipuri umane nu
e totuna cu substanța intimă a pro
zei, aflată dincolo de îngrădiri exte
rioare, într-o lume pusă direct față-
față cu destinul, dornică sau nu d
a-l urma în hotărîrile lui.
Slavici, cu obstinația lui moraliza
toare, cu o energie cheltuită epui
zant în întreprinderi cad..e, cu
existență chinuită de himere, to
odată retractil și jalnic psihologi
este el însuși un personaj de roma
mai complex și mai profitabil bio
grafic decît un Rebreanu, de pild
Bolii lui Pavel Dan îi corespund
la el o boală a spiritului, o „su
ceală" a lui. Nu altfel sînt persona
jele sale cele mai interesante stru
tural, cele lipsite de voința de a f
obștinate în cauze mărunte, dar fa
cinate de tot ceea ce-i depășeșt
ca voință pură, existențială. Lic
Sămădăul, Mara, Busuioc sînt pers
naje memorabile, nu și reprezent
tive. Reprezentativitatea iese ai
din nehotărîre, din cazuistică și î
țelegem că una din obsesiile fund
mentale ale lui Slavici este de n
tură volitivă.
În Moara cu noroc, un univers î
chis, bîntuit parcă de stihii, face
mai mult din eroi voințe ce se co
sumă unele pe altele, încercînd
scape de destin. Mijloacele cîrc
marului Ghiță țin de non-acțiune,
nu trăiește, ci se lasă trăit de eve
mente, devorat așadar de voințe e
terioare : „Și fiindcă avea un pă
pe care nu-l putea stăpîni, el ni
nu-și mai dădea silința să-l stăp
nească și se lăsa cu totul în vo
întîmplărilor". În clipa în care s
hotărît să moară, Ghiță și-a int
destinul, scapă în sfîrșit de sub f
cinația Sămădăului, comițînd p
mul act afirmativ. Natura lui e l
gată de neființă, de dispariție și fa
tul de a fi fost trăit nu-și găse
suprema împlinire decît în moar
Ghiță este voință de a nu fi, m
puternică decît voința de existen
a personajului său antagonic, Li
Acest erou dostoievskian, un Sv
drigailov baladesc și păduros,
teme de moarte, acțiunile lui avî
ca sîmbure subteran această teme
Demonia lui Lică, boala sîngelui
care suferă, voluptatea posedantă
păcatului ies din frică. Or, frica
moarte se opune destinului său.
parent mai puternic, Lică este înfrî
neîmplinindu-și voința, iar moar
lui impresionantă ca act se pierde
anonimat. Această moarte, ce va r
mîne necunoscută în detaliile ei,
un fapt izvorît din întîmplare, e
ce-și putea dori mai puțin perso
jul, orgolios de a se afla dincolo
hazard, stăpîn absolut pe soart
faptele lui.
O lume guvernată de întîmplare
fatalitate e în genere lumea lui S
vici. Bizareria unora din personaj
sale, chinuite de obsesii, abulice, e

...L SLAVICI

...urmarea acestei conștiințe, ajunsă în cele din urmă la înțelepciune prin recunoașterea unei ordini imanente, impenetrabile. Rămine uimitor faptul cum în scrieri, evident plecate de la teză, prozatorul se lasă copleșit de un duh ascuns al lucrurilor și ființelor, aglomerind acțiuni și intuiții surprinzătoare, scoțînd pe lingă mult fum scintei de înaltă creație. Încîlcită, stufoasă, opera lui Slavici se deschide cîteodată asupra unor viziuni neliniștite, amestec de fatalism, psihologie neguroasă, ereditate culpabilă. Ca în Pădureanca, nuvelă excelentă, deși, paradoxal, puțin analizată: „...căci lumea din întîmplări se alcătuiește, iar întîmplarea e noroc sau nenorocire, și nimeni nu știe dacă e rău ori bun ceasul în care a pornit, nici dacă va face ori nu ceea ce-și pune în gînd."

În acest univers, la fel de închis și frînt în sine ca cel din Moara cu noroc, unde holera pare un semn al nenorocirii colective, venită ca un blestem al pămîntului, oamenii se împart inițial în cei ce au voință și „virtute" de a și-o concretiza, de a o face obiectivă și cei a căror voință e influențabilă, în stare de dependență. Busuioc, precum Lică Sămădăul, nutrește convingerea vană că poate transcende prin voința lui întîmplarea. Iorgovan e un nou Ghiță, nehotărît prin vocația dispariției, a anulării, mai sigură pe ea decît orice altă afirmare. Nehotărîrea personajului e una lăuntrică, venită din adîncurile ființei, care-și simte limitele și subordonarea. Hazardul nu poate fi învins decît prin voința de a nu fi, voință ontologică, superioară ipostazierilor aparente. Cînd își dorește moartea, negîndu-se pe sine, Iorgovan a înțeles imposibilitatea de a se realiza altfel, prin neființă făcînd dovada cunoașterii profunde a lui, dovada virtuții pe care o poate afirma căci virtutea eroului e, fără îndoială, aceea de a muri, într-o liniște și hotărîre sublime: „Nu mai vreau! grăi apoi încet. O să vezi tu că nu vreau". O altă Ana, mai nuanțată chiar psihologic, este aici Simina. Dragostea ei pentru Iorgovan, rațiune însăși de a exista, ia formele maternității, ale transferului de voință spre ființa mai slabă. În momentul în care Iorgovan și-a impus, cucerind, propria lui voință, misiunea Siminei apare ca încheiată, ea se termină printr-o seninătate intangibilă, în desăvîrșirea cunoașterii. Scena, ca o despărțire medievală de lucrurile pămîntești, este o regăsire aeriană, o întîlnire în zbor de aripi albe: „Ea tresări, se ridică puțin, apoi se întoarse asupra lui, îi luă capul în mîini și-l sărută fruntea. Cuprins de fiori, Iorgovan își strînse încă o dată toate puterile, ridică din nou brațele, ca să o cuprinză cu ele, apoi dete un gemet lung, brațele îi căzură înapoi și răsuflarea i se curmă. Simina se dete îngrozită înapoi, se îndreptă, stete cîtva timp ca scoasă din fire, apoi se întoarse răpede, se uită prin casă, se duse de deschisă ușa și strigă tare, dar cu glasul așezat și deschis:

— O luminare!"

DAN CRISTEA

antologia ● ● ● ✻ PANORAMICĂ

Antologia este în cadrul unei culturi o lucrare de largă necesitate. Ea înlesnește o operație de informare generală a publicului, prezentînd unul sau mai mulți autori, unul sau mai multe genuri literare, o etapă de istorie literară, un curent, un sentiment, o temă, o idee literară sau o manieră, un stil etc. Astfel, antologiile au scopuri la fel de vaste ca însăși cultura, făcînd dificilă o clasificare a lor și îngreuind obținerea unei scări tipologice a cărei lipsă este evidentă mai ales atunci cînd din cauza incorectei estimări a timpului o antologie eșuează. Eșuări ca acestea sînt din fericire puține, o intuiție spontană le evită prin stabilirea empirică a tipului antologiei și astfel a modalității ei de adresare. Această probă spontană, de gust, ne indică cu ușurință imposibilitatea de a da o antologie cu pronunțat caracter tehnic sau personal, sau cu un profil de strictă specialitate (Anthologie du pastiche) drept o antologie de larg interes în cunoașterea completă și complexă a unui fenomen literar. La fel, nu se poate identifica o antologie tematică (L'Ame de la France dans ses poètes, Antologia iubirii etc.) sau o antologie extraliterar restrictivă (**Anthologie des écrivains français morts pour la patrie, Antologia poetica de la rezistenza italiana, Les poètes de la Commune, Poeții decembriști**) cu un act de cultură menit să vehiculeze realități literare complexe. Un astfel de act de cultură neputîndu-se valida decît avîndu-se în vedere caracterul vast al literaturii pe care o antologie panoramică o oglindește înlăturînd exclusivismul, idolatria, posibilității de imixtiune a unui principiu restrictiv critic cu caracter pronunțat personal.

Independentă de noi, independent de intenționalitatea fenomenologică a transcrierii, o realitate literară are o existență obiectivă pe care tipul antologiei panoramice trebuie să o redea.

Nimic nu ne poate îndreptăți să resimtim repulsie în fața zonelor de platitudine dintr-o antologie. Din contra, existența acestora poate mări plasticitatea lucrării atît în ansamblu cît și în cadrul fiecărui autor antologat. Căci nu numai o literatură abundă în platitudine, ci și evoluția unui poet de geniu trece printr-o zonă a platitudinii, existența acesteia fiind chiar interesantă în fluxul unui talent, pentru stabilirea axei, amplitudinii lui.

Încă din 1867, Maiorescu mărturisea în legătură cu antologia sa că adună poezii „dacă nu mai presus de critică, cel puțin insuflate de un sentiment poetic, și ferite de înjosire în concepțiune și expresie". Perpessicius în **Antologia poeților de azi** (București, 1925), subordonează și el unitatea de valoare pitorescului, caracterului util de inițiere pe care reușește să le imprime culegerii sale, aducînd de multe ori în fața cititorului poeme fără o certă valoare, dar reprezentative.

Rezultă de aici direcția ambiției critice într-o antologie care se voiește o panoramă critică. Această ambiție — ne o arată realitatea — nu trebuie nici să preceadă, nici să succeadă, nici chiar să se contureze în actul transcrierii unei antologii. Ambiția critică se poate manifesta ca o vocație arhitectonică, ilustrativă, nu pur critică. Indiferent dacă e vorba de redescoperirea unor valori, valorile tradiționale sancționate de public nu pot fi eliminate, actul unei reconsiderări restrictive ținînd în exclusivitate de istoria literaturii, de studiul critic sau făcînd obiectul unor antologii speciale, eventual justificative, anexate la addenda unui studiu sau prezentate în tiraje proporționate tipului ei.

Alături de stabilirea acestor proporții, construcția unei antologii implică, printre altele, stabilirea unui criteriu cronologic. El este menit să delimiteze atît aria panoramei, cît și sectorul din creația unui autor care fiind în viață nu poate fi complet reprezentat. O dată stabilit acest criteriu cronologic, trebuie aplicat consecvent, nerespectarea lui punînd în pericol însuși scopul antologiei. Necesitatea consecvenței pentru asigurarea unui flux al principialității într-o antologie panoramică derivă și din pericolul subiectivității alegerii. În acest sens, considerînd subiectivitatea ca principalul motiv pentru care o antologie nu poate ajunge la complexitate, anumiți cercetători caută diversele căi absolut impersonale de stabilire a textului antologic. Se apelează astfel la public prin sondaje radiodifuzate sau metode matematice de selecție statistică. Din „instabilitatea gustului, din bogăția și fragilitatea combinațiilor poetice, din transmutațiile rapide de valoare, din dispariția durabilului clasic"[1]), care caracterizează arta și sensibilitatea actuală se naște necesitatea elaborării unor antologii panoramice de pe poziții distantate, coerente, principiale.

Încercînd să detașăm cîteva componente ale valorii unei antologii panoramice, putem susține că alături de alegerea tipologiei, o vocație a montajului constînd din capacitatea mimetică a autorului de a se integra realității literare vizate, o exigență a principialității, un stil al impersonalizării judecății de valoare, pot duce la rezultatele scontate.

Din cele spuse pînă acum, apare limpede că orice antologie rezumă, în ultimă instanță, o concepție filozofică generală asupra dezvoltării fenomenului artistic, în condițiile noastre această concepție fiind cea marxistă.

AL. SION

Paul Valéry, din prefata la **Anthologie des poètes de la NRF**, Paris, Gallimard, 1936.

PROCESUL

TENDINȚE ȘI ORIENTĂRI ÎN CRITICA

Prin amploarea și diversitatea de forme ce o caracterizează, critica literară din Statele Unite poate fi considerată unul din produsele cele mai specifice ale culturii americane. Ea se definește ca fenomen cu o individualitate pregnantă, dobîndită la capătul unei evoluții ce a avut loc — alternativ sau simultan — în opoziție sau în consonanță cu tendințele europene. Încercarea de a prezenta cît de succint, ceea ce reprezintă ea în zilele noastre, mi se pare de aceea lipsită de sorții izbîndei, cită vreme nu o însoțește o prezentare similară a tradițiilor pe care le continuă și în care își află puncte de sprijin.

Afirmarea unei literaturi naționale, eliberată de autoritatea tradiției britanice, este, fără îndoială, în primul secol de independență a Statelor Unite, problema centrală a criticii literare americane. În jurul ei se formulează opinii radicale sau moderate, se emit puncte de vedere diferite și, adesea, contradictorii, se delimitează poziții. Ea conferă acestei perioade o notă specifică. E. A. Poe, pentru care opera era departe de a fi o imagine a creatorului sau a mediului său, înțelege originalitatea literaturii americane ca o cucerire a tehnicii, a meșteșugului artistului. R. W. Emerson sau Walt Whitman subordonau la rîndul lor tradiția engleză creării unei literaturi care fără a fi neapărat antieuropeană, trebuia să devină autentic americană. Diferite în nuanțe, considerațiile lor aveau în vedere o aceeași finalitate. America trebuie să-și creeze propria ei literatură, dar o literatură care, așa cum nota Melville, „să nu apară în costumele din zilele reginei Elisabeta“.

Un al doilea aspect caracteristic pentru perioada de început a criticii literare americane mi se pare a fi evoluția rapidă a atitudinii față de metodele și conceptele de bază ale criticii, așa cum fuseseră ele moștenite din secolul precedent. Acest proces reflectă în linii generale trecerea de la o critică neoclasicistă, puritană, la una de factură romantică. Opunînd ideii de „constant“, „universal“, „uniform“ noțiuni ca „schimbare“, „progres“, „creștere“ și „diversitate“, critica dobîndește acum un caracter mai pronunțat istoric și biografic. De la o concepție mecanicistă despre literatură, ea tinde spre una organicistă, care avea să constituie după 1840 principalul teren pe care romantismul înfruntă neoclasicismul tradiționalist și judecătoresc practicat la New American Review.

Organicismul se conturează astfel ca una din tradițiile cele mai fertile ale criticii americane. Realismul și naturalismul epocii imediat următoare sînt — după Floyd Stovall (The development of American Literary Criticism, *1955) —* „expresii imperfecte ale organicismului“, *iar ideea că părțile operei să află în relație reciprocă și în același timp în consonanță cu întregul poate fi recunoscută ca germen în multe din orientările criticii contemporane.*

Deceniile care urmează războiului civil consemnează în cultura americană a secolului XIX-lea, destrămarea idealului unei democrații perfecte, trecerea de la un optimism naiv, la îndoiala dramatică. Trei moduri de a gîndi domină acum (după R. Falk) critica americană. Cel dintîi subsumează critici ca Howells, Garland, Boyesen, care — urmîndu-i pe Whitman și Emerson în asocierea literaturii cu ideea de democrație — dau expresie noțiunii de progres științific în artă și încearcă să pună de acord metodele artistice cu cele științifice. În contrast cu importanța pe care aceștia o acordau factorului național și mediului în evaluarea operei de artă, Thomas S. Perry, Brander Matthews, Gr. Woodberry, R. W. Gilder ș.a. consideră valorile umane independente de rasă, timp și loc. Ei operează cu criterii de referință universale, extrase din marea tradiție a literaturii lumii. Tradiția era însă adesea confundată cu noțiunile mai familiare pentru contemporani de „gentility“ *și* „prudishness“.

În sfîrșit, o a treia tendință este reprezentată de Henry James (The Art of Fiction). *Realismul lui James este „obiectiv“ și „psihologic“. Principiul de bază e acela al „selectării“ faptelor din realitate. În teoria sa despre roman, James își însușește unele elemente ale concepției organiciste. Întîmplările, caracterele sînt aspecte ale unei substanțe epice unice, legate indestructibil între ele. Interesat mai cu seamă de problemele tehnicii literare, James vorbește despre o* „perspectivă unică“ *și* „dezvoltare“, *despre un* „centru motrice“ *al operei care organizează celelalte aspecte ale epicului.*

Luînd în discuție literatura veacului anterior, secolul XX debutează cu o revoltă împotriva epocii imediat precedente.

După o perioadă relativ calmă de dezvoltare care precede intrarea Statelor Unite în primul război mondial, critica va cunoaște dincolo de Ocean o amploare încă neatinsă pînă atunci, o mare diversitate a modalităților de manifestare. Fenomenul trebuie pus desigur în legătură și cu renașterea literaturii americane. Umanismul lui Irving Babbitt, expresionismul lui J. E. Spingarn, impresionismul lui H. L. Mencken sau naționalismul lui S. P. Sherman, liberalismul lui Brooks ori preocupările analitice și orientarea spre Europa a lui T. S. Eliot dau culoare specifică epocii care a consemnat cea dintîi dezbatere fundamentală asupra naturii criticii.

Interesată deopotrivă de psihologie, sociologie, estetică sau de celelalte arte, critica americană execută acum și o întoarcere la literatura engleză spre celelalte literaturi europene. Cosmopolitismul impus și încurajat de Pound, Babbitt, Mencken, More, Eliot se împletește, într-o Americă încă needificată asupra relațiilor sale cu Europa — cu reevaluarea treptată a propriei tradiții. Marii transcendentaliști din New England cedează locul interesului pentru Melville sau Nathaniel Hawthorne. J. Edwards împarte cu Franklin simpatia secolului al XVIIII-lea, în vreme ce H. James capătă o indiscutabilă ascendență asupra contemporanului său, W. D. Howells. Chiar Whitman e eclipsat parțial de figuri ca E. Dickson sau St. Crane.

O încercare de sistematizare a criticii americane mai recente va reține în primul rînd prezența a două tendințe generale. Una, ilustrată de critica istorică, biografică, psihologică, psihanalitică sau marxistă este, după formula unui cercetător italian A. Russi (L'Arte e le arti“) *o critică „în istorie“. Cealaltă, pronunțat formalistă, este o critică „în afara istoriei“.*

Între criticii din prima categorie, o figură aparte face Mathiessen. Metoda lui este, după propria mărturisire (The Responsabilities of The Critic, 1952) *„biografică și descriptivă“. Efortul său se consacră* „stabilirii atmosferei în care scriitorul și-a creat opera“. *Critica marxistă (J. Freeman, Michael Gold, Granville Hicks) își găsește expresia în cartea lui V. F. Calverton* „The Liberation of American Literature“ *— tentativă de interpretare a literaturii americane în funcție de natura forțelor sociale.*

Apropierii de literatură „prin istorie“ i se asociază și Alfred Kazin cu „Old Nature Ground“ *(1942). Preconizînd abordarea operei dintr-o perspectivă politică, Kazin tinde însă spre nerecunoașterea contribuției pe care critica marxistă sau formalistă au adus-o la dezvoltarea literaturii și criticii americane. E. A. Pottle enunță în* The Idiom of Poetry *o „doctrină a relativismului critic“ aflată într-o poziție intermediară față de critica analitică și cea istorică. Lionel Trilling oferă cu* The Liberal Imagination *un exemplu edificator*



VENUS CAPITOLINA : Muzeul Capitolin — Roma

UNOR IDEI LITERARĂ AMERICANĂ DE AZI

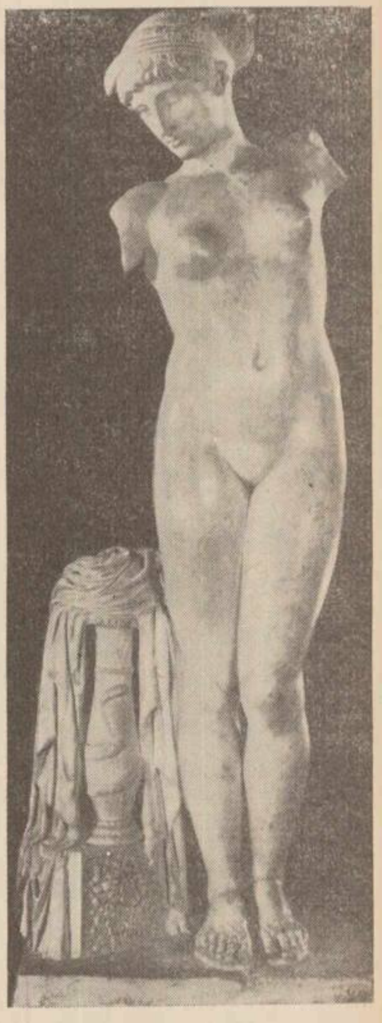
de critică, în acelaşi timp socială, psihanalitică şi estetică. Critica psihologică sau psihanalitică, după cum porneşte de la premisele teoretice freudiene sau de la teoria „inconştientului colectiv" a lui Jung, cunoaşte modalităţi diferite. Pornind de la Freud, dar mai ales de la Jung, Richard Maud Bodkin (Archetipal Patterns in Poetry) *sau Richard Chase* (Quest for Myth, *1949) elaborează o teorie a mitului, utilizînd-o în analiza unor scriitori ca Melville sau Faulkner.*

Alături de Mark Schorer, Dowen Zabel sau David Daiches, Yvor Winters (Primitivism and Decadence, *1937,* The Anatomy of Nonsense, *1943) completează cu personalitatea sa tabloul atît de variat al filonului „istoric" în critica americană contemporană. Critica „în afara istoriei" se identifică în parte cu mişcarea cunoscută sub numele de* New Criticism. *Utilizat pentru prima oară de către J. E. Springarn în 1910, termenul şi-a dobîndit semnificaţia actuală o dată cu apariţia în 1941 a cărţii cu acelaşi titlu a lui John Crowe Ransom, New Criticism (J. C. Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks, R. P. Blackmoor, Keneth Burke) neagă teoria artei ca imitaţie sau a artei ca gîndire. Ei consideră arta indiferentă faţă de societate sau de personalitatea artistului, desfac legăturile literaturii cu politica sau istoria. Concepţiei romantice despre artă ca expresie de sine (self-expresion) i se opune o teorie impersonală a artei; impresionismului — o abordare riguros metodică a literaturii; neoumanismului lui Babbitt sau More ideea că moralitatea, în măsura în care e proprie artei, nu poate fi apreciată în termeni generali, ci numai în legătură directă cu opera. Examinarea şi analiza textului înlocuiesc prin urmare, la adepţii New Criticism-ului, studiul biografic sau social. Opera e concepută ca o structură verbală organică ale cărei elemente se cuvin a fi analizate în conexiunea şi coerenţa lor interioară, ca părţi ale unui întreg.*

Direcţie fundamentală în critica americană, New Criticism a elaborat o teorie a criticii şi a creat metode proprii de investigare a operei literare, a inventat un vocabular critic. Noţiunile cu care operează el — „ironie" sau „paradox" (Brooks), „structură" şi „textură" (Ransom), „intensiune" şi „extensiune" (Allen Tate), îl apropie în multe privinţe de structuralismul lingvistic. Roman Jakobson, S. Saporta, M. Riffaterre, J. Lotz, care s-au ocupat şi de analiza poeziei, interpretau însă literatura ca o structură lingvistică, nu literară. În acelaşi timp, prin importanţa acordată problemelor limbii, imaginii sau simbolului, New Criticism se delimitează şi în raport cu Şcoala neoaristoteliană *din Chicago (R. S. Crane, Elder Olson, Mc Keon, Paul Goodman). „Cuvîntul" — scrie E. Olson —* este cel mai puţin important element în poezie, întrucît el nu determină nimic în poem. Dimpotrivă, el este determinat de ceva". *Cuvintele sînt deci determinate, nu determinanţi. Determinanţii sînt lucrurile pe care ele le reprezintă. Preocuparea neo-aristotelienilor se îndreaptă mai cu seamă spre acţiune şi compoziţie. Acţiunea şi intriga sînt mai specifice literaturii decît cuvintele. În orice operă artistică — scrie Crane („The Plot of Tom Jones") — intriga nu este în raport cu întregul, pur şi simplu un mijloc, un „cadru" sau „mecanism" pur, ci, mai degrabă, o finalitate pe care, direct sau indirect, trebuie s-o slujească tot ceea ce conţine opera.*

Animată de tendinţe şi direcţii contradictorii, critica americană se prezintă astăzi ca un fenomen cultural distinct, care se cere studiat cu atenţia şi discernămîntul necesare oricărei tentative de acest fel iniţiată de pe poziţiile filozofiei marxiste.

PETRE NICOLAU



VENUS ESQUILINA — Muzeul Capitolin — Roma

NEOPOZITIVISMUL *

Apariţia pozitivismului ca un curent „antifilozofic" în filozofie a fost un fenomen care marca începutul degenerării gîndirii burgheze. Profitînd de lipsurile vechiului materialism metafizic, pozitivismul a început să se erijeze în stegar al unui drum „nou", al unui pretins „al treilea" drum în filozofie. Dar, la verificare, această „a treia cale" în filozofie s-a dovedit a fi doar o nouă variantă a agnosticismului, deosebită de aceasta doar prin declaraţii mai vehemente împotriva filozofiei.

Doctrina neopozitivistă s-a format la „Cercul de la Viena" constituit în anii 1922—23. Notabili dintre reprezentanţii neopozitivismului: Schlick, Neurath, Carnap, Weisman, Feihl, Kraft, precum şi matematicienii Hahn şi Gödel — fireşte, Wittgenstein fiind aci, la Viena, cel mai important ideolog al curentului. Curînd după constituire, aceştia încep să întreţină legături cu Reichenbach, Dubislaw, Krauss ş.a., reprezentanţi ai „Asociaţiei de filosofie empirică" din Berlin, ca şi „analiştii" englezi B. Russell şi J. Ayer sau polonezii Ajdukiewicz, Tarski etc.

Esenţa filozofiei neopozitiviste transpare cu claritate în Tratatul logico-filozofic **al lui Wittgenstein: „Cele mai multe propoziţii şi probleme enunţate în legătură cu chestiunile filosofice nu sînt false, ci absurde. De aceea nici nu putem răspunde în general la ele, ci putem stabili doar absurditatea lor. Cele mai multe probleme şi propoziţii ale filosofiei provin din faptul că nu înţelegem logica limbii noastre. . ."**

În acelaşi spirit, M. Schlick a proclamat marele sfîrşit al intregii filozofii tradiţionale, iar B. Russel a asemuit abdicarea de la rezolvarea problemelor filozofice cu progresul realizat de Galilei în fizică (vezi Our knowledge of the external world**). Cel mai productiv doctrinar neopozitivist, R. Carnap, a aplicat condiţia de verificare empirică propoziţiilor (judecăţilor), şi nu termenilor (noţiunilor). Drept care, atunci cînd intentează proces filozofiei tradiţionale, afirmînd că aceasta uzează de pseudo-termeni, Carnap are în fond în vedere că aceştia se prezintă astfel deoarece definiţiile acestor termeni se desfăşoară în pseudo-propoziţii. Trebuie însă observat, cu această ocazie, că oricare eliminare a propoziţiilor se operează în cadrul unei logici bivalente. Carnap admite existenţa filozofiei, dar aceasta trebuie să ferească pe oameni de „erori", ea trebuie să devină metodă pentru lichidarea vechii filozofii; astfel, în** Logische Syntax der Sprache, **1934, el arată că „...în locul complexului de probleme care nu se lasă descîlcit şi care se numeşte filozofie, vine o logică a ştiinţei, (...) Ştiinţa caută adevărurile, filozofia se mărgineşte să le analizeze..." Este adevărat că el propune înlocuirea filozofiei, prin logica formală (ceea ce fusese anunţat încă de neokantieni, dar nu şi absolutizat). La fel, B. Russell susţine că logica formală este esenţa filozofiei.**

Relativ recent, neopozitiviştii au început să afirme că întreaga filozofie (deci şi materialismul) ar avea tendinţa de a deveni o ştiinţă a ştiinţelor.

Doctrina pseudo-propoziţiilor şi a propoziţiilor cvasi-sintetice le-a permis pozitiviştilor să renunţe la studiul conţinutului realmente cognitiv al ştiinţelor, mascîndu-li-se astfel agnosticismul. În locul neputinţei vechii filozofii, proclamată de Comte, acum se susţine că ea e lipsită de sens, e neştiinţifică. Pentru Reinchenbach istoria filozofiei este istoria erorilor filozofilor, iar ştiinţa respectivă — muzeul filozofic al erorilor. În acelaşi sens, R. Carnap laudă pe filozofii vieţii (Dilthey, Nietzsche) care au priceput „corect" sarcinile filozofiei.

În stadiul semantic al neopozitivismului, Carnap şi Morris (S.U.A.) consideră noua filozofie drept doctrină de ansamblu a sintaxei logice, a semanticii şi a pragmaticii limbajului; dar lucrurile nu rămîn aici — astfel că A. Tarski (în Concepţia semantică a adevărului**) spune: „Putem rămîne realişti naivi, realişti sau critici sau idealişti, empirici sau metafizicieni — fiecare ceea ce am fost înainte. Concepţia semantică a adevărului e absolut neutră faţă de toate aceste curente". Este evident că identifică în mod eronat logica formală cu filozofia ştiinţifică. Iar Carnap (în** Semantics and the philosophy of language**) spune: „Să convenim asupra libertăţii de a folosi orice forme de exprimare care ni se vor părea utile. . .". Altfel spus, cităm din acelaşi autor: piloţii caruleazâ elatic, unde apare pentru orişicine evidenţa faptului conform căruia filozofia, în accepţia neopozitiviştilor dispare, ea fiind înlocuită printr-un joc al limbajelor individuale.**

Paradoxal sau nu, filozofii pozitivişti au reuşit pînă la urmă să-şi dărîme edificiul filozofic clădit chiar de ei. Astfel J. Fischel recunoaşte că „filozofia contemporană nu este o continuare rectilinie a filozofiei din epoca modernă, ci naufragiul şi sfîrşitul ei."

MIRCEA CONSTANTINESCU

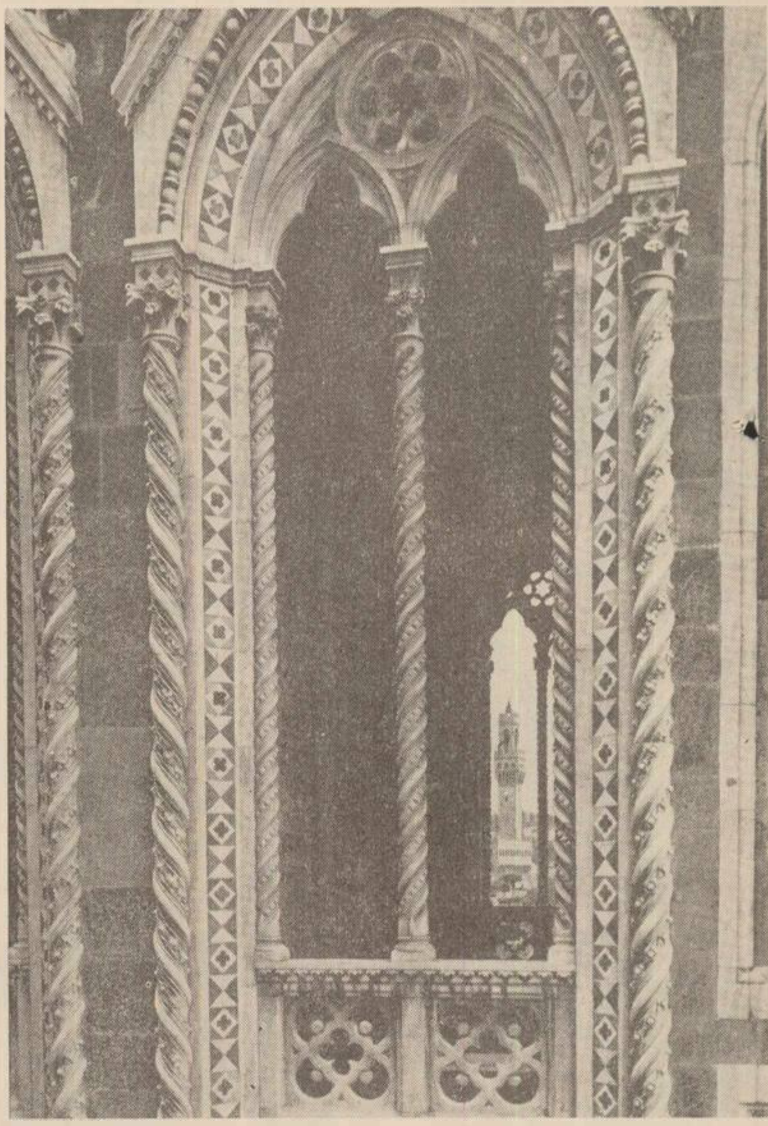
OMUL

CULTURA

produs în expansiune

Renaşterea n-a fost conştientă că este o renaştere definitorie. Era în afara perspectivei cu care putea să-şi judece propria ei istorie. Nici noi astăzi, nu sîntem prea conştienţi de dimensiunea proprie a civilizaţiei noastre. În primul rînd că, încă nu a trecut destul timp ca să-i judecăm urmările şi, în al doilea rînd, pentru că nu ştim exact mobilul fundamental al acestei noi ordini de civilizaţie. Ştim produsele ei, dar nu ştim legea după care procedează, locul nou de tensiune creat, punctul de vedere hotărîtor prin care lumea ne aparţine.
Cartea canadianului *McLuhan*, devenită în scurt timp celebră, are sentimentul acestui prag nou de civilizaţie în care ne aflăm şi pe acela al tehnologiei mecanice, pe care l-am depăşit; el stătea sub semnul *Galaxiei Gutenberg* — titlul cărţii sale. McLuhan îşi propune un mozaic de constatări asupra urmărilor pe care le-a declanşat invenţia tiparului, cît şi atitudinea pe care invenţia tiparului o face exhaustivă: separarea simţurilor în aşa fel încît simţul vizual, deschiderea spre exterior, devine dictatorială şi exclude conlucrarea senzaţiilor, pînă la pierderea acelei organicităţi pe care simţul tactilo-auditiv o făcea plenară.
Prin alfabetul fonetic s-a trecut de la tipul de cultură orală la cel al culturii scrise; cu sensul că spaţiul culturii devine uniform şi continuu pînă la saturaţie sterilă. Pentru această mutaţie hotărîtoare de valorificare a conţinuturilor, McLuhan descifrează lecţia pe care Shakespeare o dă în *Regele Lear*: „Izolarea văzului ca simţ este o formă de orbire". Şi această izolare care merge în paralel cu pierderea organicităţii atitudinii orale este legată de difuzarea alfabetului fonetic. Pentru că, faţă de celelalte forme de transmitere şi comunicare, alfabetul fonetic este cel mai comod cod de recepţie: convenţia lui pierde prin precizie orientarea vitală şi unitatea de senzaţii pe care le făceau posibile modurile de a figura lumea, care au premers schemei alfabetice. Ceea ce este interesant şi demn de dezvoltat este faptul că McLuhan consideră alfabetul fonetic ca generator al simplificării pe care o acuză, ca principal mobil prin care simţul văzului se instalează autoritar drept criteriu, mai mult sau mai puţin conştient, de valorificare a lumii: „Scrierea fonetică a smuls omul din acel univers de interdependenţă şi de interrelaţie totală pe care îl constituie sistemul auditiv", şi noi sîntem astăzi în situaţia, şi bună şi rea, „de a trăi simultan mai multe culturi în mai multe lumi".
Astăzi putem mătura cu privirea un text, pentru că acel text se oferă sub aspect cantitativ şi demonstrativ (cum este de altfel şi cartea lui McLuhan) şi nu atît în depozitul de adîncime al fiecărei expresii folosite.
McLuhan precizează: „alfabetul fonetic a redus la un simplu cod vizual folosirea simultană a tuturor simţurilor pe care o oferă expresia orală". Şi reprezentarea vizuală sărăceşte mişcarea interioară şi subtilă prin care un complex există ca proces. Şi ce este şi mai important: numai prin izolarea în văz a devenit posibilă imitaţia!, sterilizarea conceptelor, limbajul serial fără ierarhie, bunul cultural tratat ca produs. Chiar memoria este pervertită la o funcţie fragmentară în care nu se mai reproduc ecourile adînci şi ciudate ale prezentei orale. „Descartes recunoaşte în felul cel mai explicit existenţa schimbării pe care a operat-o tiparul în limbă şi gîndire; adică nu mai avem de-a face cu necesitatea, cum era cazul filozofiei orale, de a scruta şi verifica fiecare termen".
McLuhan revine asupra condiţiei care face substanţa cărţii sale: „tipografia a tins să modifice funcţia limbajului, adică să facă din el, în locul unui mijloc de percepţie şi explorare, un articol de consum uşor de transportat". Şi pentru a semnifica mai bine dimensiunea de consecinţe pe care invenţia tiparului a provocat-o, McLuhan îşi consideră cea mai mare parte a cărţii sale un comentar amplificat pe marginea pasajului lui Harol Innis: „Influenţa descoperirii tiparului este manifestă în ferocele războaie religioase ale veacurilor XVI şi XVII. Mecanizarea industriilor de comunicaţie a accelerat unificarea limbilor vulgare, creşterea naţionalismului, revoluţia, şi a provocat noi erupţii de barbarie în sec. XX". McLuhan merge şi mai departe şi vede consecinţele aceleiaşi expansiuni exterioare de valori în crearea opticei moderne a psihologiei: viaţa conştientă fiind redusă la un singur nivel s-a creat, prin compensaţie, universul separat al domeniului inconştient.
Didacticismul valorii face ca valoarea să-şi piardă calitatea intuitivă şi lumina cognitivă pe care a avut-o la origine. Cultura devenită producţie serială este silită să renunţe la pelerinajul interior pe care trebuie să-l provoace. Domeniul cantitativului blochează prin acceleraţie asimilarea unui bun de cultură cu tot orizontul pe care acesta îl presupune. Cultura este silită să devină o practică şi nu o atitudine; o acumulare, şi nu o stare de spirit. Trăim, ceea ce s-ar putea numi un imperialism tipografic. Şi carea lui Mc Luhan — care vine dintr-o lume în care capitalismul s-a extins şi asupra culturii — este un semn care nu vrea atîta „să determine ceea ce este bun sau rău în lucrul tipărit, ci să arate că inconştienţa despre efectul unei forţe, oricare ar fi ea, este o catastrofă, mai ales cînd e vorba de o forţă pe care am creat-o noi înşine".

MARIN TARANGUL



FLORENŢA: „Clopotniţa lui Giotto" (detaliu)

À PROPOS

Existenţa noastră de fiecare zi se derulează, desigur, în parametrii unei „civilizaţii tehnice", cum o denumesc de obicei unii sociologi. Dispreţuită din punct de vedere poetic, în secolele trecute, tehnica a devenit astăzi unul din principalele implicate ale artei contemporane.
Michel Seuphor aseamănă rolul estetic pe care îl joacă maşina în epoca noastră cu acela al catedralei în Evul Mediu [1]). Şi chiar dacă Pierre Francastel exprimă serioase îndoieli cu privire la faptul că numai civilizaţia actuală ar ptuea fi denumită „tehnică" [2]), maşina rămîne, totuşi, un „pretext" estetic contemporan dintre cele mai frecvente. Ea aduce în discuţie, însă, o problemă ce pasionează astăzi numeroşi cercetători: posibilităţile, practic nelimitate, de a multiplica obiecte, indiferent de ce natură şi pentru ce folosinţă — materială sau spirituală — sînt ele profilate. Multitudinea de obiecte pune problema desfacerii lor şi de aici faptul că valoarea produsului nu mai ţine strict de calităţile fizico-mecanice ale acestuia, ci se verifică, din ce în ce mai mult, printr-o anumită influenţă de ordinul psihologicului. Publicitatea, pe calea radioului, a televiziunii, a cinematografului, a teatrului chiar, poate să devină instrument de presiune care decide ce va alege cumpărătorul din produse cu calităţi apropiate.
Demonstraţia sumară a presiunii pe care „obiectul industrial" sau industrializat o exercită ar duce la concluzia că el stă la dispoziţia noastră pe baza celei mai libere

ŞI CIVILIZAŢIA CONTEMPORANĂ

RELAŢIA ARTĂ—ŞTIINŢĂ, O RELAŢIE DE OPOZIŢIE?

Intelectualul secolului XX se transformă, din ce în ce mai evident, într-un specialist. „Explozia informaţională", fenomen atît de caracteristic epocii noastre, adaugă date şi înfăţişări noi unor discipline tradiţionale ; sub presiunea acestei acumulări febrile, cîmpul cercetării ştiinţifice se fragmentează necontenit. „Ceea ce pierdem în privinţa lărgimii orizontului — scria Jean Duvignaud, cunoscutul sociolog al artei —, dobîndim în sensul profunzimii". Ne aflăm în faţa unei opţiuni dintre cele mai dificile : specializarea sau reîntregirea, din elemente aparent disparate, a unui univers umanist, cuprinzînd cît mai mult din preocupările omului contemporan ? Bineînţeles, idealul renascentist al lui Pico nu mai poate fi atins. Trufaşă chiar şi în urmă cu o jumătate de mileniu, năzuinţa de a cuprinde într-o singură minte omenească tot ceea ce se cunoaşte în lume despre tot ceea ce poate fi cunoscut, pare azi de-a dreptul o absurditate. Cîte mii de ani i-ar trebui unui om ca să citească tot ce se publică în lume numai în cîteva săptămîni. Iată o împrejurare în care statisticienii pot furniza nişte cifre în stare să ne înspăimînte. Dar, cum nimeni nu-şi propune „să ştie totul" asemenea cifre statistice nu-şi pierd caracterul lor de măsură, de comparaţie a unor cantităţi şi ne lasă libertatea de a le privi ca atare, rămînîndu-ne doar să încercăm să acumulăm cît mai mult, să cuprindem în cunoştinţele noastre, metodic, cu osîrdie, un volum cît mai mare de date, să le punem în relaţie, să le interpretăm din perspectiva propriei noastre personalităţi.

Tipul creatorului de artă indiferent la ceea ce se petrece în ştiinţă, devine tot atît de anacronic ca şi acela (pe cale evidentă de dispariţie) al artistului indiferent la evenimentele sociale. Pentru că societatea modernă înseamnă, printre altele, şi nu în ultimul rînd, progresul uimitor al tehnicii şi al ştiinţelor. Conştiinţa artistului nu poate să nu înregistreze această vastă mişcare de idei. Nu numai repercusiunile în domeniul mijloacelor stricte de expresie sînt vrednice a fi menţionate, deşi — uneori — consecinţa progresului tehnic este urmărită aproape în exclusivitate doar aci. Noi structuri ale universului i se dezvăluie artistului, dincolo de graniţele tradiţionale ale cunoaşterii. În toate epocile, însă, artistul a propus, chiar dincolo de limitele contemporane ale cunoaşterii ştiinţifice, moduri inedite de înţelegere a misterelor lumii, pe care ştiinţa urma să le redescopere abia mai tîrziu.

Creatorul operei de artă nu are, deci, dreptul să consemneze numai rezultate : într-o formă specifică de cunoaştere, el descoperă universul.

Cultura umanistă înseamnă, pentru artist, ca şi pentru orice intelectual, cuprinderea datelor fundamentale ale ştiinţelor, aşa cum înseamnă şi înţelegerea direcţiilor principale ale filozofiei.

Există, fără îndoială, o tentaţie de a cuprinde în viziunea artistică mai ales ceea ce pare exotic din aceste noi orizonturi pe care ştiinţa le deschide omului acestui veac, dincolo de emoţia firească pe care o simţim în faţa spaţiilor cosmice străbătute de maşinile construite şi mînuite de om. Dar atîta vreme cît aceasta va fi echivalent cu introducerea în reprezentările artistice a unor costume de cosmonaut, a unor privelişti astrale, nu se va depăşi un anume pitoresc, poate chiar convenţional. Arta contemporană nu acceptă consemnarea placidă, ea presupune o interpretare febrilă a tuturor faptelor care alcătuiesc lumea. Opoziţia tradiţională sentiment-idee a dispărut de mult ; ideea este incorporată în lumea sensibilă a artistului care o evocă la fel de intens ca pe oricare alt prilej major de trăire sentimentală.

În deceniile din urmă, oameni de ştiinţă de înalt prestigiu au omagiat capacitatea artei de a da ştiinţei un sunet mai omenesc, mai cald, topind datele ei obiective într-o imagine fremătătoare, poetică. S-a recunoscut o anume afinitate între procedeele savantului şi cele ale artistului. Einstein spunea adesea că inspiraţia este esenţială pentru gîndirea ştiinţifică, atîta vreme cît „cunoaşterea este — totuşi — limitată, în vreme ce imaginaţia îmbrăţişează întregul univers". Oamenii de ştiinţă care au remarcat similaritatea artei şi a ştiinţei moderne porneau de la o observaţie simplă : savantul secolului XX se deosebeşte de cei ai epocilor anterioare prin aceea că el ştie că face parte din universul pe care îl cercetează. Această descoperire („cel care observă este o parte semnificativă a lucrului observat", spunea Bertrand Russell) a modificat fundamental atitudinea oamenilor de ştiinţă cu adevărat receptivi la noutate, dispuşi s-o analizeze şi nu s-o eticheteze cu formule de o exasperantă suficienţă.

Lancelot Law Whyte, un savant care a urmărit „coincidenţele" din cîmpurile separate ale ştiinţei şi artei, de-a lungul epocilor, scria în urmă cu un deceniu : „E interesant să observăm că, într-o măsură foarte largă, mintea artistului poate anticipa, şi a şi anticipat adesea, dezvoltarea unor ştiinţe exacte. Tensiunea din pictura ultimelor decenii, de pildă, exprimă în mod categoric un elan al asimetriei, exprimă diferenţe şi tensiuni care generează mişcarea spre o formă mai stabilă, spre ceea ce se transformă, treptat, în desăvîrşire. Ideea clasică a perfecţiunii statice sau a armoniei îşi află mărimile complementare în lipsa de armonie a realului care produce schimbările şi dezvoltarea".

Dacă oamenii de ştiinţă sînt conştienţi de noile relaţii pe care le determină dezvoltarea ştiinţelor pozitive, de existenţa unei lumi dezarmonice, ei ajung — în cele din urmă — să împărtăşească cu artiştii ideea că în faptele naturii, în obiectele realului se ascunde germenul unei dezvoltări contrare, că ştiinţa este menită (ca şi arta) să propună o ordine a simetriei, a stabilităţii.

Aspiraţia artei umaniste de a descoperi şi de a defini spaţiul în care se afirmă viaţa omenească înglobează, firesc, eforturile ştiinţei, colaborează cu ea şi — aşa cum scria Einstein — „o poate anticipa". Iată unul din scopurile cele mai nobile ale unei arte care îşi propune să se inspire din existenţa umană, o artă în centrul căreia stă omul modern, cu universul său atît de complex şi de bogat în sensuri.

DAN GRIGORESCU

de AMBIGUITATE

alegeri, că trăim într-o lume de folosinţe şi funcţiuni stricte şi nepermutabile a obiectelor. Intervine însă aici „fenomenul ambiguităţii" obiectelor, fenomen care se traduce prin acea polisemie despre care vorbeşte Roland Barthes [3]. Barthes consideră că „în realitate, prin obiecte intrăm într-o lume a sensului, a raţiunii, a alibiurilor : funcţiunea dă naştere semnului, dar acest semn este reconvertit în spectacolul funcţiunii". Şi „pentru că sensul e un fapt de cultură", în „lectura" unui obiect intervin gradele de cunoaştere, de cultură, de situaţie.

Reparabile în domeniul finalităţilor, dar şi recuperabile ca vehicul de comunicare, de transmitere a unor informaţii, obiectele sînt dotate cu o ambiguitate deopotrivă cuceritoare şi neliniştitoare pentru spiritul uman.

Într-o lume în care „sîntem posedaţi de imaginile noastre şi suferim de propriile noastre imagini" [4], Herbert Marcuse ne avertizează că publicitatea odată depăşită, ambiguitatea obiectelor capătă valenţele unui caz de îndoctrinare ale cărei urmări se traduc printr-o aservire totală a omului la exigenţele societăţii, printr-o totală dizolvare a personalităţii.

Deşi arta e pasibilă ea însăşi de industrializare (necesitatea de a aduce operele de artă la spectator şi a urmări numărul spectatorilor de artă sînt cauzele acestui proces), H. Marcuse întrezăreşte o soluţie de ieşire din „sistemul societăţii tehnologice" tocmai pe seama artei. Deoarece „universul artistic e organizat cu imagini ale unei vieţi fără teamă" [5]), el vede o legătură nouă între artă şi tehnică. Astfel, „încetînd de a mai fi o verigă în aparatul care nu aboleşte traficurile şi mizeria, arta contemporană devine o tehnică de a le distruge" [6]). Plecînd de la aceste ipoteze de lucru, discuţiile sînt desigur posibile şi mai ales de dorit. Dar, indiferent de perspectivele şi soluţiile propuse, pe care singură viaţa le poate amenda, constatarea privind ambiguitatea obiectelor pe care le producem şi de care ne înconjurăm rămîne un bun cîştigat. Există astăzi o dezvoltare a ştiinţei, a tehnicii, a industriei în totalitate care justifică acuitatea cu care problema merită discutată, în ciuda reţinerilor pe care Pierre Francastel le manifestă atunci cînd încearcă să o supună discuţiei

RUXANDRA IONESCU

---

1) Michel Seuphor — „La Sculpture de ce siècle", 1959.

2) Pierre Francastel — „La vision figurative dans la société technicienne" Quaderni di San Giorgio, 1966.

3) Roland Barthes — „Sémantique de l'Objet" -- Quaderni di San Giorgio, 1966.

4) Herbert Marcuse — „L'uomo a una dimensione", 1967.

5) Herbert Marcuse — ibid.

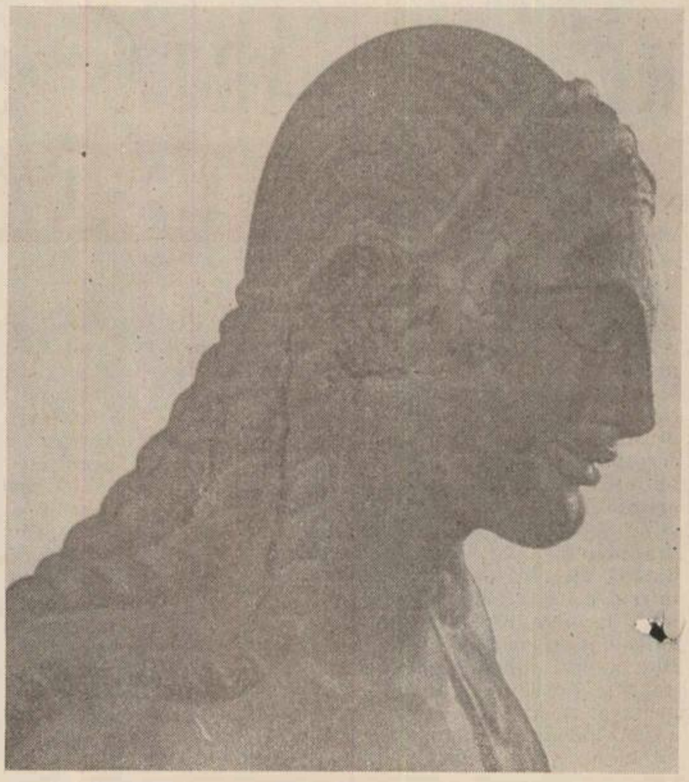
6) Herbert Marcuse — ibid.

OMUL

ORGANIZAREA SPAŢIULUI — o problemă a zilelor noastre

Neavertizate poate, generaţiile moderne încep să creadă cu prea multă uşurinţă în posibilitatea unor transformări radicale a relaţiilor noastre cu natura, chiar în transformarea menirii umanităţii — ca şi cum maşinismul epocii în care trăim ar putea învinge totul.
Cu toate acestea, şi exemple ar putea fi destule, intervenţiile noastre „la suprafaţa planetei" păstrează întotdeauna un aspect problematic. Ne dăm prea bine seama că am început să exploatăm la maximum ceea ce pămîntul ne poate da. Bogăţiile minerale — care ne sînt indispensabile — şi pe care le consumăm pe o scară din ce în ce mai întinsă, nu pot fi refăcute (decît poate la scara unei ere geologice), iar resursele vegetale şi animale de care dispunem nu se refac, decît în condiţiile unei folosiri raţionale. De aceea au început să fie mulţi aceia care, în mod justificat, se „tem" de viitor. În aceste condiţii, organizarea spaţiului terestru are drept obiectiv accesibilitatea cît mai largă a universului nostru, material şi spiritual, progresului şi speranţei.
Intr-o lucrare recentă de economie se spunea, bunăoară, că : „viitorul nu este nici neutru şi nici necesar" (M. Albertini, *La société industrielle, aventure ambigue*), această observaţie putînd fi aplicată şi în materie de „geografie voită" — aşa cum îşi subintitulează J. Labasse lucrarea sa : *L'organisation de l'espace* — întrucît obiectul acestei discipline constă în adaptarea la mediu, mai mult decît *modificarea* acestuia.
„Geografia voită" nu aparţine, nu se leagă de nici un fel de doctrină filozofică. Ea implică cel mult o atitudine. Întinderea ei este aceea a „teritoriilor măsurabile şi palpabile". De aceea ea se şi aplică realităţilor din jurul nostru: apă şi pămînt, sat şi oraş.
Cei doi mari consumatori de apă — industria şi agricultura — cunosc actualmente o largă dezvoltare. De aceea, spaţial şi economic vorbind, se caută posibilitatea creării unor regiuni „omogenizate", industrial-agricol.
Agricultura, prin cele două aspecte principale: intensificarea (fertilizare şi amendamente) şi mai ales mecanizarea — rezultat al unei lungi evoluţii a dezvoltării construcţiei de maşini — cunoaşte nevoia unui sprijin industrial.
Pentru industrie, care este baza civilizaţiei timpurilor noastre, se caută moduri cît mai raţionale de utilizare a spaţiului. De exemplu, la crearea unui complex industrial, indiferent de natura sa, se pun „geografiei voite" probleme extrem de complexe. Trebuie căutată, pe cît posibil, o armonizare cu spaţiul înconjurător, deja existent, cu circulaţia, respectiv cu transporturile. Există industrii care depind de posibilitatea de transport a materiilor prime, deci în ultimă instanţă de existenţa unei căi ferate, a unei şosele, a unui fluviu. Apar industrii care se dezvoltă în regiuni pînă de curînd agricole. Se pun deci probleme noi, ca aceea de organizare a teritoriului, de întrepătrundere industrie-agricultură, de echilibru social etc.
Dezvoltarea industrială a dus la apariţia unor noi oraşe industriale. Acestea, ca factori ai geografiei spaţiului, prezintă unele aspecte deosebit de interesante. Astfel, în regiunea Ruhr-ului, datorită intensificării exploatării bogăţiilor naturale, a apărut un lung şir de oraşe sau, mai bine zis — un singur oraş, alcătuit din o serie de alte mici orăşele, care se întind pe zeci de kilometri. Această aglomerare, cu avantajele şi dezavantajele pe care le prezintă din punct de vedere urban, transport, circulaţie, aprovizionare ş.a.m.d., a dus la apariţia a două tendinţe-dilemă, care domină actualmente geografia spaţială în această problemă: centralizare sau descentralizare ?
Economic vorbind, prima ar avea avantajul uşurinţei şi rapidităţii schimbului între unităţile aceluiaş complex industrial, al schimbului de produse finite.
Pe de altă parte, descentralizarea (care pare a fi mai agreată de urbanişti) ar părea drept singura posibilitate care să răspundă unor probleme deosebit de acute, mai ales în Europa Occidentală: evitarea tensiunilor regionale ş.a. Mergînd pe această tendinţă, japonezii îşi obţin 60% din produsele metalurgice în mici întreprinderi. Bineînţeles că politica spaţiului care caută soluţiile cele mai economice şi adecvate, a determinat apariţia unor „mode". Există astfel o descentralizare lineară, dispusă de-a lungul unei axe de transport — metodă aplicată de întreprinderile „Renault", care şi-au înşirat unităţile de-a lungul Senei, în aval de Paris; precum şi o descentralizare radială, unde în centru rămîne numai factorul conducător, administrativ, coordonator.
Progresul urbanismului, la toate latitudinile, este o realitate a epocii noastre. Realitate care se manifestă prin creşterea concentrărilor industriale, avînd ca urmare apariţia unor noi concentrări urbane. De exemplu, Senegalul avea în 1931 numai 9% din populaţie în oraşe, iar în 1954, 24%.
Apare şi-un paroxism tot mai accentuat: cu toată concentrarea populaţiei — care este o caracteristică actuală — are loc o dezaglomerare continuă a zonelor suprapopulate. Au apărut astfel numeroase oraşe-satelit în jurul marilor metropole. Aceşti „sateliţi" nu sînt însă, decît una din rezolvările propuse de urbanişti în încercările lor de dezaglomerare a suprasaturatelor centre urbane. Arhitecţi şi urbanişti de talia unui Howard, Whitten, Le Corbusier, Wright etc., propun şi creează tot felul de soluţii, în căutarea unor rezolvări cît mai judicioase a spaţiului urban.
In general se urmăresc noi rezolvări — estetice şi utile — care să fie aplicabile noilor oraşe ce se construiesc. Se caută, pe lîngă o superconcentrare a deservirii populaţiei pe plan administrativ, comercial, cultural — prin care să se ajungă la o intensificare a vieţii sociale — să se realizeze o ambianţă cît mai variată, cu spaţii diferenţiate, cu perspective neprevăzute.
In secolul nostru trei mari urbanişti, creînd trei oraşe, au căutat „idealul" din punct de vedere spaţial, economic, social etc.
Primul, Griffins, în 1911, creează oraşul Camberra care, prin nuclee radial-octogonale, de mărimi diferite, aşezate parcă la întîmplare, caută un răspuns problemelor spaţiale. Rezultatul a fost, însă, o lipsă totală de sens în ansamblu, un caracter artificial.
În 1959, Le Corbusier creează Chandigarh-ul. Centrul administrativ-politic este amplasat în exterior; la întretăierea marilor artere de circulaţie sînt amenajate zone comerciale. În estetica clădirilor au fost aduse noi rezolvări plastice. Început în 1956, Brasilia, realizat de Lucio Costa şi Oscar Niemayer, se realizează perfect ca oraş-monument, dar de loc ca un centru social. Rolul său politic-administrativ, lipsa oricărei industrii conduc la impresia unui superb muzeu de arhitectură.
Astfel, aceste încercări, ca şi altele, au fost şi sînt puse în practică datorită unei nevoi tot mai acute de-a se putea găsi o rezolvare spaţială marilor probleme urbane existente. Dorinţa universală de-a ne putea organiza cadrul existenţei noastre este firească şi necesară. Desigur, unele din cele mai vaste încercări de stăpînire a mediului înconjurător sînt moşteniri pe care ni le-a lăsat antichitatea. Dar niciodată pînă acum, grija organizării spaţiului nu a căpătat o asemenea amploare şi nici nu a îmbrăcat o formă atît de sistematică, încît se poate spune că această organizare a devenit azi una din sarcinile prioritare pe care trebuie să şi le asume omenirea.

ION BERTUMÉ



„CAPUL LUI MERCUR" — din grupul Apollon (sfîrşitul secolului VI î.e.n.)

ERWIN PANOFSKY

În disciplina relativ tînără a istoriei artei problema metodei constituie un permanent teren de dispute.
S-au succedat diverse modalităţi de a concepe istoria artei printre care cea propusă de Erwin Panofski.
În descifrarea gîndirii sale trebuie plecat de la ambianţa în care aceasta se formează, de la gradul la care studiile despre artă ajunseseră în acel timp şi, evident, de la influenţele, mărturisite sau nu, care-şi lasă amprenta în teoriile sale.
Erwin Panofsky descinde din cea mai rodnică şcoală a gîndirii despre artă, care a fost Germania pînă în jurul anilor 1930. Ulterior se stabileşte definitiv în S.U.A. Panofsky, ca istoric al artei, ne apare original în măsura în care se diferenţiază de metodele anterioare anecdotice sau concepute ca simple înşiruiri factologice, în măsura în care se sprijină pe o filozofie centrală.
Metoda de cercetare a lui Panofsky depăşeşte istoria de artă bazată pe simplă acumulare şi îi substituie o nouă concepţie în care prima sarcină a istoricului este **să gîndească,** să poată stabili conexiuni între diferitele forme studiate.
Istoria artei ca ştiinţă se ridică deasupra simplei observări şi consemnări a obiectului de studiu, îndeplinind o operaţie superioară, aceea de a-l integra într-un sistem dătător de sens. Această operaţie poartă în concepţia lui Panofsky numele de „situaţie organică" şi desemnează acea metodă de cercetare în care o descoperire istorică nu poate căpăta sens decît înglobată într-o structură determinantă şi care descoperire, la rîndul ei, completează, afirmă ca valabilă respectiva structură.
Modalitatea prin care istoricul de artă poate prinde semnificaţia operei de artă, creaţie a spiritului uman, este, în teoria lui Panofsky, o operaţie de reactivare, de re-creare sintetică, subiectivă, care deşi spontană, nu este iraţională. Acest act al re-creării estetice dependent nu numai de actul vizualităţii, ci în primul rînd de bagajul cultural, apare în concepţia lui Panofsky drept unica posibilitate de a pătrunde în universul cultural al altor epoci sau arii geografice.
Pătrunderea în lumea operei de artă este concepută ca un proces gradat în trei etape, aparent independente una de alta, dar în fapt constituind aspectele diferite ale aceluiaşi fenomen unic care este opera de artă concepută ca totalitate.
Un prim nivel al investigării operei de artă este acela al semnificaţiilor primare sau naturale, care constituie universul motivelor artistice şi de care se ia cunoştinţă pe baza simplei experienţe practice.
Actul de interpretare corespunzător acestui nivel este descrierea pre-iconografică care are drept scop punerea în relaţie a motivelor artistice cu temele şi conceptele lor, identificarea acestor imagini şi alegorii, operaţie care se realizează pe baza cunoaşterii sursei literare sau orale.
Nivelul superior, al semnificaţiilor intrinsece, conţinute, constituie, după Panofsky, universul valorilor „simbolice" şi este destinat analizei iconologice, bazată pe o facultate mentală, definită prin termenul de intuiţie sintetică, facultate ce denotă familiaritatea cu tendinţele esenţiale ale spiritului uman şi care nu depinde de erudiţie, fiind condiţionată doar de psihologia şi Weltanschauung-ul personal
Pentru a-şi feri sistemul de pericolul arbitrariului care decurge din caracterul subiectiv al identificărilor şi interpretărilor noastre, Panofsky a conceput în acelaşi timp cu cele trei nivele ale actului de interpretare a semnificaţiilor operei de artă şi un sistem corespunzător de principii de control care să asigure corectitudinea şi valabilitatea acestei operaţii.
Principiile care reglementează analiza sînt : pentru nivelul descrierii pre-iconografice, istoria stilului, adică modul în care obiectele şi evenimentele au fost exprimate prin forme în diverse condiţii isto-

ŞI CIVILIZAŢIA CONTEMPORANĂ



„APOLLON DI VEIO" (sfîrșitul secolului VI — î.e.n.)

sau istoria artei din perspectiva modernă

rice. Pentru nivelul analizei iconografice, principiul regulator este așa numita istorie a tipurilor, adică a modului în care în diverse condiții istorice, temele și conceptele pe care le cunoaștem din surse literare au fost exprimate prin obiecte și evenimente. La nivelul interpretării iconografice pe baza intuiției sintetice, principiul de control este dat de cercetarea modului cum în diverse condiții istorice tendințele generale și esențiale ale spiritului uman au fost exprimate prin teme și concepte specifice, ceea ce Panofsky numește o istorie a simptomelor culturale, adică istoricul de artă să compare ceea ce i se pare semnificația intrinsecă a operei de artă cu ceea ce i se pare semnificația intrinsecă a altor documente culturale : politice, filozofice, sociale, ale personalității epocii sau țării în studiu.

De aici decurge în concepția lui Panofsky și caracterul umanist al științei istoriei artei tocmai prin întîlnirea pe plan comun al căutării semnificației intrinseci cu celelalte discipline.

Gîndirea lui Panofsky, ca istoric al artei, nu poate fi complet prezentată fără a atinge cîteva din cele mai importante probleme teoretice dezbătute în scrierile sale și anume problema perspectivei ca formă simbolică, conceptul de Kunstwollen ca factor decisiv al evoluției istorice a artei, problema raporturilor între istoria și teoria artei și a posibilității stabilirii unor concepte fundamentale ale științei despre artă. În aceeași ordine a teoriei sale despre caracterul necesar semnificativ al formei artistice, Panofsky face din problema aparent tehnică a perspectivei o adevărată problemă de stil. Determinarea formei concrete a realizării perspectivale, în funcție de epocă sau spațiu geografic, duce la stabilirea unei evidente valori „simbolice" semnificativ-expresivă. În acest sens cercetările sale se întîlnesc cu cele ale lui Cassirer despre semnificația spațiului simbolic și au ca trăsătură comună tentativa de a reconstitui în jurul problemei spațiului, ca și altor forme simbolice, dimensiunile lumii istorice. În acest sens cercetările sale pot fi puse în relație cu cele întreprinse la noi, în perioada dintre cele două războaie mondiale, de către Lucian Blaga.

Referitor la problema raportului între istoria și teoria artei și prin aceasta la legitimitatea folosirii categoriilor de concepte teoretice pentru cercetarea istorică, Panofsky aduce de asemenea un punct de vedere nou care îl situează în opoziție cu teoria empirismului istoriografic, Panofsky consideră nu numai necesară, dar obligatorie, folosirea unor asemenea concepte generale ale teoriei de artă în domeniul strict al istoriei, afirmînd că studiul practico-istoric și construcțiile conceptuale ale științei, artei stau într-o relație de reciprocitate.

După cum conceptele care trebuie elaborate de teoria artei pot deveni instrumente ale unei cunoașteri propriu științifice numai dacă verificarea lor ia drumul observării intuitive a materialului furnizat de istoria artei, tot așa constatările istoriei artei pot deveni conținutul unei cunoașteri propriu științifice numai dacă se pun în referință cu problemele formulate de teoria artei. Sarcina ultimă a științei despre artă, adică definirea voinței artistice, poate fi îndeplinită numai prin colaborarea cercetării istorice și a celei teoretice. Raportul de reciprocitate între istorie și teoria artei decurge, în concepția lui Panofsky, din faptul că opera de artă, prin însăși natura ei dublă, participînd în același timp la o realitate materială și una spirituală, manifestă o dublă cerință de a fi interpretată în același timp în condiționarea ei istorică și a-istorică. Operele lui Erwin Panofsky, în ansamblul lor, ne apar reprezentative pentru o poziție în istoria artei care accentuează conținutul semnificativ al formei artistice, poziție, desigur, insuficientă, dar de mare interes pentru istoria și teoria artei figurative.

CARMEN DUMITRESCU

Răspunsul uman prin artă

Mobil inițial și țintă finală, expoziția urmărește, de obicei, închiderea circuitului firesc propriu oricărui demers creator — întîlnirea cu publicul, în care acesta devine receptor față de sensurile și concluziile la care artistul a ajuns în confruntarea sa cu realitatea. Termeni ca „realitate" și „confruntare" par la o primă analiză să acopere un proces cît se poate de organic, imposibil de exclus din dialectica actului de creație. Și, totuși, nu o dată, părăsind sălile expozițiilor, la început sentimentul difuz de insatisfacție și apoi încercarea de a-l defini te conduc la credința că, adeseori, ceea ce se autointitulează „act creator" se dispensează de coordonatele elementare amintite mai sus. Responsabilitatea artistului față de sine și față de public, conștiința imperativului obiectiv și subiectiv al comunicării sînt, în aceste cazuri, omise sau, cel mult, înlocuite cu succedanee de tipul conversației banale, sub care doar vidul tăcerii, al absenței mesajului rămîne de fapt elocvent. Arta nu este un mod de a-ți petrece timpul, ea nu trebuie să fie o largă pelerină călduroasă sub care se ascund confuzia valorii personale, o atitudine existențial pasivă, neputința. Artistul responsabil trebuie să se lase purtat de impulsuri, e drept adînci și greu de analizat, dar nu mai puțin i se cere să fie mereu treaz și să verifice intensitatea și prezența acelor impulsuri în tot timpul existenței sale. Actul de creație exclude ațipeala somnoroasă în fața motivului din natură sau a unei imagini interioare. Conștiința de artist implică o intransigență lucidă, uneori dureroasă, căci artistul nu trebuie să înșele pe nimeni și cu atît mai puțin nu trebuie să se înșele pe sine. Nu e vorba de exigența — din păcate atît de des devenită criteriu de judecată — a unor mecanisme de tip „operațional" rezolvate cu febrilitatea anarhică a căutărilor formale servind drept substitut efemer pentru acea consistență a eului la care mă refer. Și nici de definiri apriorice ale artei, concepte despre ce trebuie sau nu să fie opera de artă, care la rîndul lor înțelese îngust nu fac decît să îngrădească activitatea plăsmuitoare. Este vorba de o dialectică cu un specific aparte, uneori dramatică, proprie personalității creatoare, depășind limitele operei propriu-zise, deși se rezolvă în ea, fiind cea care constituindu-se ca unul din criteriile esențiale îi certifică autenticitatea. Ea se lasă descifrată în schița fragmentară aruncată în grabă pe hîrtie sau în produsul finit cu aceeași intensitate a prezenței. O lucrare ce nu traduce în termeni plastici această experiență vie a artistului pus față în față cu existența ca enigmă mereu nouă, mereu descoperită din alt unghi, stimulînd astfel în privitor sentimentul existenței sale în lume, nu are dreptul să fie omologată. Timpul și publicul sînt cei care omologhează asemenea rezultate. Și, totuși, se pare că nu e niciodată îndeajuns repetat; primul care are datoria să se întrebe dacă demersul său este acoperit și justificat din perspectiva mai sus menționată, dacă monologul său interior trebuie sau nu să devină dialog, este artistul (iar la nivel practic expunerea lucrărilor poate fi considerată ca un asemenea răspuns). Ieșirea din anonimat la orice nivel este o tentație general umană. Dar arta adevărată nu se hrănește din tentații. Ea trebuie să fie un imperativ al individualității aflată față în față cu realitatea și oamenii și, în acest sens, artistul trebuie să se întrebe dacă are ceva de spus, să nu supună mesaje inconsistente și tocite de timp unui public neatent sau predispus la concesii. Primul și cel mai intransigent critic trebuie să fie artistul. Comoditatea unei activități ale cărei elemente de bază nu sînt greu de însușit, rutina și dorința unor satisfacții factice nu trebuie să investească munca artistului. Aceasta implică o continuă și serioasă luare în discuție a unor probleme purtînd un indice mai mare ori mai mic de generalitate, dar a unor adevărate probleme resimtite pasionat de artist ca om, fie că el aparține istoriei artelor și este înțeles din perspectiva timpului, fie că aparține contemporaneității. Formule care să cuprindă asemenea întrebări și probleme, care să le acopere, nu pot fi indicate. Dar sub hieroglifa formulei găsite și nu alese, spectatorul trebuie să simtă tensiunea lor, propulsoare ale gestului, întrebările devenind astfel răspunsuri. Numai în măsura în care o lucrare se propune ca un astfel de răspuns ea merită să fie expusă și văzută. Desigur, cititorul-creator se va exclude din principiu dintre cei cărora rîndurile de mai sus se adresează. Fără a avea dorința de a crea impasuri în cariera cuiva, ar fi bine totuși, ca fiecare artist să se gîndească odată mai mult la responsabilitățile față de arta sa și față de public, să mediteze asupra condițiilor inițiale ale demersului său, introducînd o serie de criterii de selecție ce depășesc poate sfera obiectului creat, dar care nu pot decît să-i îmbogățească mesajul.

SANDA AGALIDI



EVA BIRSAN : „Moldova și Țara Ardealului" (tapiserie — din expoziția de la Sala Dalles)

** arte ** ** arte ** ** arte ** ** arte **

SCURT-METRAJUL ARTISTIC

Singularizarea scurt-metrajului, ca unică modalitate expresivă a cinematografului de început, este doar reflexul exterior al paupertăţii tehnice a limbajului celei de-a 7-a arte. este semnul receptivităţii neevoluate a publicului epocii, este schema liniară a viitoarelor filme de lung metraj. Ca structură aparte, el se constituie de-abia după stabilirea definitivă a construcţiei narative ample, cea obişnuită astăzi, de-abia cînd va înţelege exigenţele interioare ale concentrării timpului, ce impun nu o enunţare simplistă a unei largi desfăşurări, ci aprofundarea sugestiilor imediate, implicaţii vaste în general, concretizare distinctă a unui nucleu ideatic sau emoţional.

Scurt-metrajul artistic nu poate ambiţiona să trateze explicit o varietate de gînduri şi sentimente, însă el le poate releva ca substanţă difuză a faptului elementar, ca sens al metaforei neostentative, ca semnificaţie plurivocă, subtil incifrate în fiecare cadru, în fiecare obiect, în fiecare alăturare complementară sau, dimpotrivă, discordantă. Dimensiunile reduse presupun crearea unui tot organic, permanent bazat pe aluzia rafinată, pe elipsa alcătuind deschideri şi asociaţii simbolice.

Legitatea gradării ascendente a tensiunii dramaturgiei filmice devine aici regula de aur. Divagaţiile ambiguizînd înţelesurile nemediate, elementele de pură atmosferă, jocul contururilor nu îşi mai au rostul pentru că cel mai neînsemnat gest, zgomot, cuvînt, trebuie să precizeze o deplasare a coordonatelor tramei, să nască o intuiţie lămuritoare asupra căilor şi intenţiilor alese de un anumit autor. Întotdeauna, în centrul intrigii acestui gen de film se află o situaţie unică. Reluată mereu, deosebindu-se doar prin mediul în care evoluează (două exemple total diferite în esenţă, dar similare prin canavaua lor, ar fi Doi oameni şi-un dulap şi Aniversare fericită), sau, crescînd, prin acumularea continuă a repetărilor treptat intensificate (Mamiferele), intimplarea, iniţial simplă dobîndeşte o altă valoare, depăşeşte stadiul primar pentru a se insinua în sfera generalităţii.

Personajele sînt mai puţin nişte psihologii complexe, cît nişte atitudini definite clar, nişte tipuri fără oscilaţii, nişte întruchipări epurate de neesenţial şi de accidental. Totuşi, filmul scurt nu este invadat de fiinţa, de arhetipul uscat prin grandilocvenţa mişcărilor şi prin retorica spuselor sale, ci este un microcosm al amănuntelor infinitezimale, proiectat în macrocosmosul adevărurilor umane, prin subtile reverberaţii şi transpoziţii.

Scurt-metrajul artistic este o alegorie desprinsă din cotidian şi compusă din unităţile obişnuite ale vieţii zilnice ; numai subtextul metamorfozat în raisonneur-ul disimulat al faptelor conferă greutate şi importanţă unor împrejurări mărunte.

Evoluţia ideii este urmărită cu precizie. Compoziţia plastică a oricărei imagini este prefigurarea unei judecăţi, incitînd şi ordonînd starea de spirit a spectatorului. Dispariţia celor doi eroi din spaţiul aplatizat şi fără repere al albului zăpezii, apoi alunecarea verticală a saniei abandonate (Mamiferele), sau scufundarea în orizontalul nesfîrşit al apelor mării din finalul altui film, simetrică aproape cu apariţia celor „doi oameni şi un dulap", tot din mare, marchează cu exactitate neliniştea şi repulsia, apelul regizorului Polanski adresat sensibilităţii şi dorinţei de comunicare.

Uneori, eseu asupra condiţiei umane, scurt-metrajul este de asemenea şi o formulă desăvîrşită a comediei cinematografice. Nu numai pleiada maeştrilor slapstick-ului, nu numai capodoperele lor — Buster Keaton este parcă singurul ce reuşeşte să nu disperseze cursivitatea acţiunii ample în numere relativ independente — ci şi creaţiile moderne confirmă supremaţia genului scurt. Etaix devine astfel un argument elocvent : unitatea şi savoarea filmelor Ruptura şi Aniversare fericită se detaşează net faţă de saturarea cu truvaiuri tehnice, faţă de oboseala survenită din supralicitarea continuă a umorului în Îndrăgostitul şi în Yo-Yo. Şi într-un fel este firesc să fie aşa, pentru că timpul cinematografic devine coincident cu cel al declanşării şi epuizării gagului.

Unitate specific filmică, el se întregeşte fără a mai fi nevoie să renască şi să se îmbine cu altele, asemeni sieşi. Gagul începe şi se sfîrşeşte odată cu filmul (Explicînd unul din motivele viabilităţii scurt-metrajului comic, nu înseamnă că negăm perfecţiunea şi organicitatea filmelor lungi, cum ar fi cele ale lui Tati, de exemplu ; nu stabilim nici o ierarhie a genurilor şi nici o apetenţă exclusivistă a unei formule pentru o anumită tonalitate).

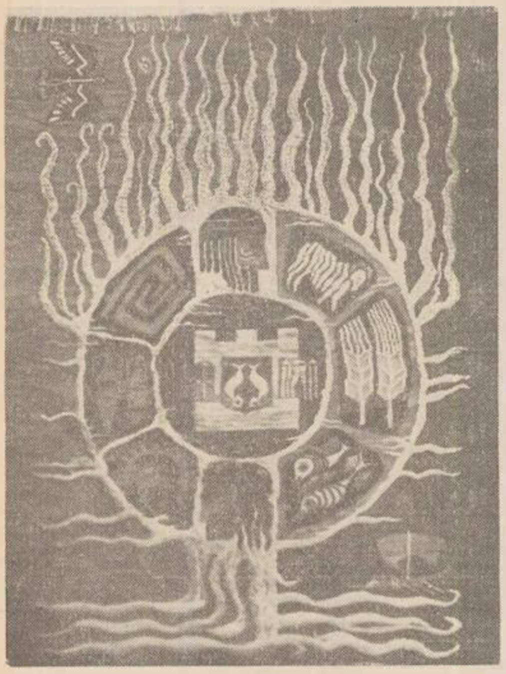
Genul scurt este deschis experimentelor — de la suprarealism şi pînă la noul val, majoritatea curentelor inovatoare, ca şi a numeroşilor cineaşti nonconformişti au pornit de la construcţia filmică de mică dimensiune. Şcoală a ineditului, el este în acelaşi timp mijlocul eficace al dezvoltării gîndirii vizuale, al descoperirii modalităţilor de expresie specifice, într-un cuvînt, al debutului.

La noi, scurt-metrajul este abordat în exclusivitate de studenţi.

Aceste filme depăşesc însă deseori exerciţiul de studiu şi de aceea ar fi potrivit ca ele să nu rămînă necunoscute publicului larg. S-ar putea suplini astfel lipsa de preocupare a studiourilor româneşti pentru o modalitate concisă, dar plurivalentă prin mobilitatea disponibilităţilor sale, prin acuitatea concentrării ideilor, prin densitatea şi cizelarea formală.

IOANA POPESCU

Actul de cultură nu este, nu mai poate fi abstras din totalitatea manifestărilor cotidiene ale omului modern. Coborît din izolarea lui, din ipotetice turnuri de fildeş sau restrictive cercuri de iniţiaţi, el devine actualitate, prezenţă, doborînd limite şi bariere, dogme şi prescripţii, trecînd dincolo de formulele clasice de pregătire (institute, conservatoare etc.), spre maxima diversificare şi mlădiere faţă de cerinţe şi gusturi. Neîndoios că în asemenea situaţii, în faţa tînărului doritor de cultură, consumator sau creator al ei, se deschid mereu mai numeroase drumuri spre artă. Casele de cultură studenţeşti, cluburile şi ateneele, universităţile populare au devenit, zi cu zi, foruri vii, animate de iniţiativele inedite ale iubitorilor de artă. Aici, ideile originale sînt îmbrăţişate cu entuziasm şi căldură.



MONICA MOISESCU : tapiserie (Expoziţia republicană de artă decorativă — Sala Dalles)

Doi regizori studenţi

GUERNICA

de FERNANDO ARRABAL



Surpriza unei întîlniri cu dramaturgia lui Arrabal se împlineşte în cazul unui spectacol confirmat de ideile expuse în text. Spaţiul restrîns al cronicii nu permite o punere la punct a problemei „teatrului panicii", deşi cîteva precizări se cuvin neapărat făcute. Dramaturgul declară de foarte multe ori crezul său artistic : „Teatrul trebuie să flageleze, să şocheze, pentru a chema din străfunduri mărturisirea spectatorului. Încerc să obţin ca reprezentaţia să aibă un caracter sublim şi sordid totodată, să fac să apară, să strălucească acele părţi secrete pe care noi, oamenii, ni le autocenzurăm, inhibiţiile noastre. Urmăresc ca spectatorul, sub forţa magică a celor ce se întîmplă pe scenă, să realizeze pe neaşteptate acest lucru, să aibă revelaţia a ceea ce el îşi ascunde lui însuşi". Brutalitatea expresiei devine astfel necesară şi trebuie folosită cu premeditare.

Cătălin Naum (regia) epurează textul de un balast pe care-l socoteşte gratuit şi al cărui singur aport ar fi, după părerea sa, realizarea unui pitoresc inedit. Tînărul regizor, păstrînd în scenă cele două personaje, încearcă sondajul unor zone profunde. Modalitatea sa exclude însă efectele de şoc, fără de care teatrul acestui spaniol abia dacă mai poate exista. Cu excepţia începutului violent marcat de lovirea ochilor spectatorului cu spoturi puternice de lumină, nimic nu vine să violenteze, să

** arte ** ** arte ** ** arte ** ** arte **

Lauri pentru conservatorul ieşean

Apariţia orchestrei de studenţi a Conservatorului „George Enescu" din Iaşi a fost consemnată ca o adevărată performanţă interpretativă.

Prima carte de vizită a conservatoriştilor ieşeni recomandă o gamă largă de însuşiri, de la virtuozitatea tumultuoasă revărsată în uvertura lui Wagner la opera Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg, *la fineţea lirismului fermecător din* Suita I-a de George Enescu. *Concertele prezentate, atît cel din Sala mică a Palatului — formaţiile camerale, vocal-instrumentale — cît şi cel de la Ateneul Român — simfonicul mare — au însumat lucrări aparţinînd compozitorilor preclasici, clasici, romantici şi moderni.*

Formaţia corală Animosi *inmănunchează calităţi deosebite. Membrii formaţiei s-au dăruit cu generozitate, reuşind ca, împreună cu dirijorul Sabin Păutza să se armonizeze perfect.*

Soprana Lena Stoia s-a distins prin patosul şi sensibilitatea cu care a nuanţat ritmul Sprechsong-ului, menţinind interpretarea la intensitatea cerută de straniul Pierrot lunar *al lui Schönberg. Transpunerea melodică a Suitei I-a de George Enescu, subliniind aspectul poetic şi urmărirea de filigran a tuturor planurilor muzicale, a arătat aleasa ţinută interpretativă a Simfonicului ieşean, la al cărui pupitru se află dirijorul Ion Baciu. Fluiditatea meditativă a armoniilor de doină, încleştarea sufletească a recitativului din balada populară, întreaga ţesătură barocă a lucrării a fost recreată, retrăită de studenţi cu limpezime şi perfecţiune.*

In Rapsodia pentru clarinet şi orchestră de Debussy s-a evidenţiat solistul Ion Mica, posesor al unei tehnici egal distribuite în dialogul cu ansamblul orchestral. Am reproşa, totuşi, că execuţia lucrării a avut pe alocuri de suferit de pe urma unor mici imprecizii ca, de pildă, acordajul suflătorilor. Lucrarea de maturitate a lui Schubert, Simfonia neterminată, *plină de elanuri romantice, ne-a fost redată prin echilibrul unei execuţii pline de vitalitate. În această parte a concertului un atribut în plus îi revine ansamblului de corzi, care s-a integrat cu stricteţe, reuşind să ne traducă cu fidelitate coerenţa discursului muzical.*

O maximă sudare a fost atinsă în ultima piesă, Uvertura la Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg *de Wagner. Interpreţii ne-au făcut dovada unei inepuizabile desăvîrşiri stilistice reuşind să învingă sincopele de mare dificultate expresivă impuse de muzica wagneriană.*

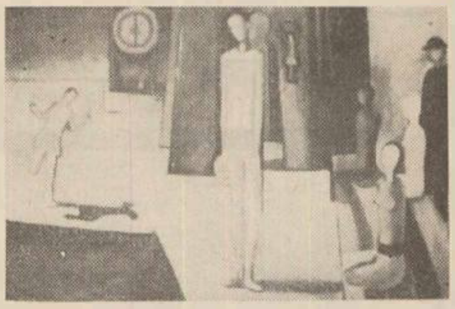
Ion Baciu, temperament năvalnic, orientat spre compozitorii romantici, ştie să-şi armonizeze predispoziţiile sufleteşti.

Examenul public al conservatoriştilor ieşeni, rezultat al unor calităţi adunate cu perseverenţă, a prilejuit afirmarea unei speranţe, devenită deja, certitudine. Viaţa noastră muzicală, împrospătată de pleiada viitorilor absolvenţi, îşi anunţă de pe acum laurii.

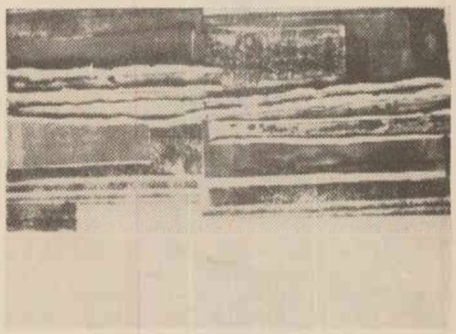
GH. PUIU ANGELESCU

Literaţi sau cineaşti, oameni de teatru sau plasticieni consacraţi vin în sprijinul educării pasiunilor şi aspiraţiilor viitorilor artişti, aflaţi încă pe băncile amfiteatrelor, în laboratoare sau biblioteci. Virtuţile creaţiilor studenţeşti sînt prezente în expoziţii, în concursuri, festivaluri naţionale şi internaţionale. Sălile de concerte şi cele ale teatrelor sînt dinamizate de prezenţa tot mai pasionantă a tinerilor.

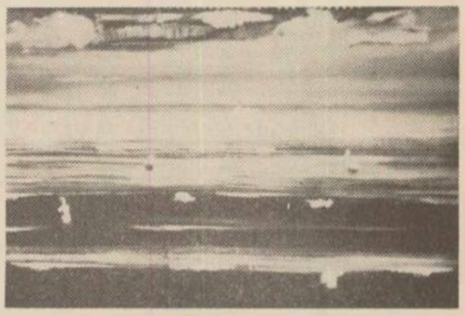
In epoca noastră, talentul nu mai are nevoie de confirmări exterioare sau de ani de aşteptări incerte, pentru că astăzi valoarea este suficientă : ea îşi asigură succesul şi se afirmă prin sine însăşi, — eflorescenţă a unui conţinut nou şi a unei forme noi, a unei arte cu contururi tot mai originale, dar ferme.



TIBERIU KADAR : Arlechin



VANDA MIHULEAC : Compoziţie



GH. ION NANU : Compoziţie mitologică

(Din expoziţia studenţilor clujeni — martie 1969 — Sala Kalinderu)

rănească, să facă posibilă revelaţia pe care o citam mai sus. „Loviturile de teatru" jalonează caracterul contradictoriu al personajelor : ele devin în acest caz urmarea firească a unor situaţii explicate de text. Dintr-odată, piesa se apropie de teatrul lui Beckett. Evident, se pot face cîteva apropieri formale, dar acestea nu vin să justifice spectacolul. Războiul, cu bombardamentele şi soldaţii care se perindă tot timpul prin scenă, cauzează însingurarea, „confuzia" celor două personaje şi nu intîmplător ele işi au locul lor în text, iar lipsa din spectacol dăunează reprezentaţiei. A te strădui să transformi un teatru al senzaţiilor într-un teatru intelectualizat, mi se pare că efortul, deşi lăudabil, nu se înscrie în limitele unei linii ascendente. Transformarea sau transferarea sensurilor implicite în unele explicite este poate numai o dovadă a tinereţii. Dar aceasta nu scuză scena finală a „copacului". Jocul actorilor, în cazul în care ei sînt încă studenţi, şi în cazul în care piesa este în înţelesul cel mai bun al cuvîntului o premieră, nu poate fi pe deplin mulţumitor. Liviu Rozorea şi Marta Savciuc au căutat să se conformeze viziunii regizorale. Cooperarea dintre parteneri este dificilă, Marta Savciuc, invizibilă în scenă, îşi citeşte textul, fapt care se simte din sală. Lipsa de convingere cu care o face este poate cauza unui spectacol cu momente trenante. Liviu Rozorea, abia în anul al III-lea, vădeşte calităţi pe care le-am remarcat cu alte ocazii. Personajul şi-l construieşte alternat, într-o evoluţie plină de sinusoide, de urcuşuri abrupte, însoţite de prăbuşiri la fel de stranii. Legătura dintre cei doi parteneri nu se simte însă ca relaţie. Prima reprezentare a unui dramaturg contemporan, pe nedrept ignorat de scena românească, constituie o iniţiativă valoroasă.

VISUL

de D. R. POPESCU



Mai teatral decît teatrul însuşi, monologul dramatic constrînge spectacolul la simplitate şi în egală măsură la un exces recitativ, nu întotdeauna benefic. Studentul-regizor G. Teaşcă nu-şi face simţită prezenţa, pentru că la drept vorbind nici nu ştim unde ar putea-o face. Cîteva truvaiuri timide, lipsite de forţă, nu reuşesc să fie reliefuri într-un text la a cărui interpretare jocul actoricesc devine factorul fundamental. Dezechilibrul stărilor afective ale eroinei are la bază o sumă de detalii infinitezimale oferite de cruda, obişnuita realitate. Femeia aceasta, bătrînă de-acum, este victima unor întîmplări obişnuite, a unor înfrîngeri succesive. Este mai mult decît firesc să se întrebe de ce fericirea, bucuria de-a exista, nu au încercat-o niciodată, ci au amăgit-o de foarte puţine ori. Conlucrarea regizor-actor, în cazul redării unei astfel de tragedii, cotidiene în fapt, ar trebui marcată, în afară de folosirea gradată a nuanţelor verbale, de nişte gesturi omeneşti obişnuite, vădind esenţa mai puţin vizibilă a realului. În afara orizontului obturat de rufe curate pentru o lume întreagă, rufe reprezentînd suflete lipsite de vibraţie, sunînd sec. Rufe curate pentru alţii, grija pentru sora bolnavă de cancer, iar pentru tine nimic altceva decît telefoanele care-ţi anunţă noi primejdii. Gradarea sentimentelor, mişcarea în cadrul scenic, acompaniată tot timpul de un text cu reale valenţe poetice, se face teatral, în aşa fel încît vestea morţii, care ar trebui să elibereze personajul, pare jucată. Încercînd să însumăm momentele de nesinceritate, ajungem fără doar şi poate la ideea că încarnarea Martei Savciuc se înscrie în limitele unui raţionalism, al unui calcul exact al intonaţiei şi al mişcării scenice, lipsindu-ne însă de reflexul intens emotiv al sufletului chinuit al personajului. Cît despre regizor, aşteptăm o altă reprezentaţie, mai elocventă, pentru dovedirea calităţilor sale.

IULIAN GEORGESCU

** arte ** ** arte ** ** arte ** ** arte **

Trei piese într-un act la I.A.T.C.

Continuitatea rezonanței text-actor, întreținută pe parcursul tripticului dramatic Garderobierele, Vin soldații, Există nervi, suportă cuplul riscant al unui dublu debut dramaturgic și interpretativ. Contextul amintit sugerează că sentimentul tinereții sensibile a studenților actori poate estompa asperitățile unei scriituri dramatice insuficient exersate sau, contrar, spontaneitatea ideatică a unei dramaturgii, în primă respirație creatoare, poate fi maltratată de posibilitățile scenice însă, insuficient cultivate, ale actorilor aflați la o primă experiență deplin spectacologică.

GARDEROBIERELE

În acest sens, studioul clasei profesorului Mony Ghelerter, asistat de Zoe Anghel Stanca, revendică fără rezerve aprecierea unui spectacol inteligent echilibrat. Ignorat cu bună știință în Garderobierele lui Gh. Astaloș și Constantin Enache, Marele Mit al Teatrului se dizolvă în ambianța meschină, dar perfect valabilă, a structurilor administrative și a culiselor sentimentaloide.

Nu poate fi negată o anumită vitalitate a șaradei (așa cum i-ar place să-și intituleze lucrarea coautorul ei, Constantin Enache), iar stîngăciile de replică, datorită dimensiunilor concentrate, sînt dincolo de orice ostentație.

În rolul garderobierei, Marta Savciuc are o atitudine cursiv convingătoare, de la replica promptă și avizată, pînă la detaliul cosmetic. Într-un aproximativ dialog cu ea, Eronim Crișan realizează un dozaj mimic expresiv de la inocența bonomă cu care-și intonează leit-motivul plecării pînă la stupefacție și cedare.

VIN SOLDAȚII

Vin soldații de Gh. Astaloș rememorează liric o experiență socială dramatică — războiul.

Actul de reverberație a faptelor obiective, în planul imaginat al amintirii și sugestiei, se consumă tăcut. Realitatea prezentului, ce se insinuează ca termen conflictual, nu e nici ea susceptibilă de o abordare patetică. Cuplul adolescentin, ce va relua în final jocul de-a războiul în intenția desființării înțelesului său major, e departe de a trăi incandescența unor mari negații.

Contrapunctul dezinvolt rămîne superficial în tratarea dramaturgică, iar frivolitatea tratării personajelor este o problemă eventual rezolvabilă prin interpretare.

Pe partituri reduse și de o particularizare cel puțin diluată — Traian Buzoianu, Petre Moraru, Radu Stoenescu, Emil Coșeru, Constantin Ghenescu fac efortul de a conferi o anumită consistență caracterologică rolurilor. Siluete agreabile — Valeria Marian și Horia Ionescu, încearcă o compensare prin mișcare, a pauperității replicilor, fără ca plastica mai mult intențională, decît efectivă a apariției cuplului să salveze falsitatea tonurilor. Scenografia (arh. Vladimir Popov), pregnant pluridimensională, explicitează spațiul scenic, descifrînd zone singular semnificative în raport cu textul dramatic.

EXISTĂ NERVI

Bravînd parcă, acțiunea retractilă în fața cuvintelor, pe care o va susține George Steiner abia în 1967, Marin Sorescu scrie în 1965 Există nervi *— mozaic frazeologic și în mare parte ideatic, debordant în sine (în logica-i proprie) pînă la derută.*

Sorescu tentează tensiunea infuziei de ilogic, tensiunea absorbției unei personalități, tensiunea transferului comportamental.

Universul său inițial conținea, însă, cu ingenuitate, atît gestica ilogică, cît și o anumită ambiguitate în delimitarea personalității umane. Într-un univers dimensionat adecvat prin acumularea abundentelor intonații stupide, centrate pe problema tracasărilor biologice, personajele sale nu au latitudinea de a comunica sau de a refuza comunicarea. Apariția profesorului și modificările pe care le va determina sînt astfel absolvite de fiorul situațiilor tragicomediei moderne.

Atmosfera suspicioasă mărturisește parcă, în pofida declarațiilor autorului, o anumită intuire a enormității unor stări psihice generate de intensitatea unor experiențe ale secolului pe care-l trăim.

Încă o dată, în această ultimă parte a spectacolului, minuirea studenților-actori se dovedește benefică valorificării textului. Petre Moraru — în rolul Profesorului — și Traian Buzoianu — Ion — relevă în procesul intercomunicării artistice o excepțională permeabilitate, avansîndu-și degajat unul altuia momentele de un comic irezistibil.

Spectacolul — pe scena Studioului I.A.T.C. — solicită înțelegerea unui prim experiment realizat în contactul cu tînăra dramaturgie românească — studenții clasei profesorului Mony Ghelerter depășind vizibil calitatea primelor apariții din Don Quijote.

LIANA PLEȘA

CONFRUNTĂRI

Între sălile de expoziție bucureștene. cea de la Kalinderu începe să se contureze ca un adevărat laborator de creație plastică, primind, la puțin timp după expoziția cenaclului **Ștefan Luchian** al Institutului „Nicolae Grigorescu“, — o nouă manifestare a studenților-creatori, — de această dată studenții Institutului de Arte Plastice din Cluj. Cu toate că selecția, destul de riguroasă, a permis expunerea unui număr relativ mic de lucrări (pictură și grafică), ele încearcă să reprezinte un anumit moment al evoluției concepției artistice, caracteristică pentru studenții unui întreg institut de artă. Aparent înscrise, din punct de vedere formal, în curente sau tendințe ale picturii moderne, lucrările sînt susținute de o sinceritate care le izolează în sfera credinței adevărului artistic. Iar dacă inabilitățile sînt uneori vizibile, această sinceritate a artistului cu opera sa și cu publicul este garanția unor viitoare depășiri tehnice rapide.

Alături de sinceritatea raportărilor este vădită în pictura studenților clujeni o anumită gravitate în alegerea temelor, în special cînd acestea nu sînt rezultatele unui studiu de atelier. Subiectele au, de cele mai multe ori, dimensiuni ce depășesc titlul, către o mai adîncă pătrundere a elementelor permanente ale cotidianului: **Personaje pe alb** — Cornel Popovici —; **Peisaj** — Gheorghe Crăciun; **Nuntă** —Agafiței Miron. La Cornel Popovici un „laconism“ cromatic atribuie organizării compoziționale (bine ritmată) întregul rol expresiv, obținînd un permanent transfer de sensuri.

Atunci cînd mijloacele picturale sînt insuficient de expresive, seriozitatea subiectelor obligă la vizibile eforturi: **Icar** și **Compoziție mitologică** (Naum Ion Gh.) sau **Arlechin** (Kádár Tiberiu), iar compozițiile devin **pretențioase**, fără susținerea unei perfecte înțelegeri. Pretenția realizărilor dificile o are și Bortnyik Eva în **Două**



TAMAS CSEKE: „Atelierul"



CORNEL POPOVICI — Personaje pe alb

** arte ** ** arte ** ** arte ** ** arte **

ȘI PERSPECTIVE

nuduri pe alb și **Nud negru**, din dorința de a forța, mai ales cromatic, subiectul ; dificultatea picturii pe alb se aliază la Bortnyik Eva unei insuficiențe compoziționale (cu toată acuratețea lor, liniile nu se argumentează perspectival).
La Rusu Elisei (**Compoziție II**), simbolurile, destul de ușor penetrabile, suferă compozițional, cu toate că pictorul, intuind un dezechilibru formal, încearcă să-l corecteze cromatic. În lucrarea lui Cseke Tamás (**Atelierul**), este vizibilă o aglomerare cromatică și formală care conduce către o inexpresivitate a ansamblului ; **greutăți** pe care le întîmpină și pînza lui David Carol. **În amurg.**
Căutînd semnificațiile particulare ale liniei, pe urmele decorativismului de tip Matisse, Toma Viorel, în **Dans**, obține efectele unui dinamism exacerbat, susținut perfect cu ajutorul unor culori puternice. Față de colegii lor pictori, graficienii clujeni par mai siguri pe mijloacele lor de expresie. Gravurile dovedesc nu numai o stăpînire tehnică, ci și înțelegerea unei posibilități artistice, specifice cuprinderii aproape concomitente a realității în desfășurarea sa. Universului, într-o înțelegere mai apropiată de amănunt, i se prefigurează noi sensuri, prin condensarea vizibilă sau presupusă a tuturor valențelor prezentului sau trecutului. Chiar atunci cînd concentrarea imaginii se face într-un singur obiect (**Singurătate** — Elisabeta Tamás), ea deține o forță extensibilă ce pare numai pentru puțină vreme redusă doar la vectorul său, denumit în titlu. Vieții aservite a obiectelor i se acordă independența simplei imagini, în viziuni care nasc, prin analogii, apeluri precise la alte figurări ale aceleiași idei. Tocmai din aceste apeluri, în trimiterile permanente către încă altceva stă întreaga forță a lucrărilor : **Natură statică** de Florin Creangă, **Cheia de aur**, de Basz Emeric sau **Sticle** de Elisabeta Tamás. În sensul cel mai bun al cuvîntului, se simte în grafica prezentată de studenții clujeni o timpurie profesionalizare, o dezinvoltură în folosirea liniei și culorile care îi conduc la obținerea celor mai delicate efecte : **Să te simți ca acasă**, de Horvath Ioan sau **Flori** de Szanto Andrei.
Mai aproape încă de înțelegerea adevăratului scop al graficii, în surprinderea esențialelor reacții și momente ale anilor noștri, apar lucrările **Vietnam** de Const. Mutulica și **Execuție** de Aranyossy György. Pentru Const. Mutulica oamenii devin, în fața armelor, simple amprente palmare (elemente ale unei precise identificări) — într-o continuă și terorizantă așteptare. Colografia lui Aranyossy (**Execuție**) se folosește de o convenție obișnuită (cercul țintei), dar între cele două personaje inseparabil unite și transcrierea lor in imaginea actului îndeplinit se stabilește un echilibru profund și grav.
Început al unor activități comune, expoziția studenților clujeni constituie un prim pas al unor relații artistice, dintre cele două mari centre universitare, pe care le dorim din ce în ce mai strînse. Dar schimburile de expoziții, manifestările în sine, trebuie să fie întotdeauna analizate în cadrul sistemului de studiu, căci fiecare dintre ele reprezintă un moment, un stadiu.

MIRCEA ILIESCU

'69 „CERBUL DE AUR"

LAUREAȚII FESTIVALULUI

văzuți de N. ANESTIN



LUMINIȚA DOBRESCU — „Cerbul de aur"



HANYA PAZELTOVA — „Cerbul de argint"



CONNY VINK — „Cerbul de bronz"

NOAPTEA IGUANEI

— la teatrul din Constanța —

Privită în contextul creației de pînă acum a lui Tennessee Williams, NOAPTEA IGUANEI poate părea o repetare dar și o „ruptură". Mai degrabă am spune că este o spiritualizare a unor teme constante. Violența, calitate și totodată scădere a operei de pînă acum, se sublimează în liniște și meditație. Impasul tragic, explicat pînă acum prin limitele armonizării pasiunilor și instinctelor, devine aici impasul născut din neputința înțelegerii marilor întrebări omenești. Drama este de fapt spirituală. În Shannon se dă lupta între tentația materiei, a cărnii (Maxine Faulk) și cea a spiritului (Hannah Jelkes), și el va sfîrși ca rob al materiei, deși este fascinat un timp de spirit.
Doar cunoașterea și meditația, pare a spune Tennessee, deschid căile între oameni.
Obosit de contraste și obsesii, Tennessee Williams implora liniștirea și oblăduirea în credința izbăvirii prin spirit. Urmărind aceste linii, spectacolul trebuia să fie gîndit poetic, ireal. Tensiunea trebuia transferată pe planul interior al personajelor. Luxurianța peisajului să sugereze constant măcinarea sufletelor.
Cu prejudecata unui Tennessee Williams violent, dramatic prin ciocnirea dintre personaje, regizoarea-studentă Nicoleta Toia a transpus pe scenă textul fără înțelegere. Reținînd mai mult semnele exterioare ale piesei, spectacolul se consumă fără ecouri. Datele care individualizează personajele sînt neimportante în piesă, valoarea lor stînd în semnificațiile simbolice ; în afara lui Shannon, nici un personaj nu ține de real și tocmai lucrul acesta lipsește spectacolului.
Decorul, poetic și sugestiv, semnat de Eugenia Tărășescu, atenuează oarecum platitudinea viziunii regizorale.
Dar rezistența spectacolului o constituie actrița Ileana Ploscaru — Hannah Jelkes. Dispunînd de o mare putere de interiorizare, actrița reușește să transfigureze, uneori, spectacolul. O ardere interioară contaminează și pe partenerul ei de destăinuiri, Shannon (Sandu Simionică). Actrița transformă actul al treilea într-un unic moment al adevărului.

STERE GULEA

„ANOTIMPURILE"

— la studioul „Pro juventutis" — Matei Millo din Timișoara —

(premieră pe țară)

În evoluția spre împlinirea profesională o nouă treaptă, după experimentele din școală, o constituie primele spectacole în contact cu atmosfera scenei reale. În această conjunctură și profitînd de premiera „Anotimpurilor", încercăm primul pas, fără profeții, spre metabolismul artistic, a lui Aureliu Manea.
Obișnuința a împămîntenit ca primele rînduri, într-o cronică dramatică, să fie rezervate prezentării dramaturgului. Substituirea lui Arnold Wesker, cunoscut dramaturg englez, cu tînărul regizor Aureliu Manea, proaspăt absolvent al Institutului „I. L. Caragiale" este îndreptățită. De ce nu ? Manea a reușit să redea cu fidelitate intențiile dramaturgului. Încărcat de simboluri, materializînd fiecare act interior, deplasînd cadrul particular într-un climat generaluman, folosind la maximum fiecare gest al actorului, regizorul construiește, fără a încărca, un spectacol în care viața interioară este redată în toată amplitudinea ei.
Spectatorul avizat nu încearcă nici o deziluzie de la lectură la vizionare. Stilul „Manea", diferit de cel „Living", sau „Grotowsky", provoacă surpriza, este șocul receptării bruște dar nu brutale, a gîndurilor, atitudinii eroilor contorsionați de complexitatea sentimentelor. Cea mai mică mișcare de deget și fugară privire, cel din urmă element de recuzită își au funcția lor bine determinată.
Dar meritele reușitei aparțin în egală măsură și celor doi interpreți. Florina Cercel-Perianu întruchipează o Beatrice deznădăjduită de pierderea demnității. Ovidiu Moldovan realizează un Adam incisiv, dur, dar nu brutal, dornic nespus să scape de banalitate, prin refacerea vieții alături de Beatrice. Actorii se servesc de o frazare, rînd de rînd, sacadată, șoptită, repezită, sufocantă, corespunzător momentului și stării sufletești cît și de mișcări expresive pentru a exterioriza pasiunile, dorințele profunde ale eului eroilor.

VIOREL BINDEA

RIDENDO
RIDENDO
RIDENDO
RIDENDO
RIDENDO

CASTIGAT
CASTIGAT
CASTIGAT
CASTIGAT
CASTIGAT
CASTIGAT
CASTIGAT

MORES
MORES
MORES
MORES
M O R E S

Motto : **Veni-vor oaspeți să le dau tăcere.**

X L, 1

M-a prins de deșt o fată amăruie
M-a întrebat dacă mai am un crov
Și am simțit răcori de jasp-uri șuie
Cînd m-a pătruns cu vocea ei cea mov.

Un fum ivit, sub poalele sfielii :
Bule, somnambule, kiwi se ascund
Și mă trezesc că-not printre Ofelii
Grei țurțuri de părere cad la fund

O alizee-n valul violent
Ce înota involt un crawl lent
Insinua la subsiori ochiade.

Iscat ca dintr-o foto-n pătrățele
Îmi ușurează genele de iele :
Un socru buf, apter și cumsecade

X L, 2

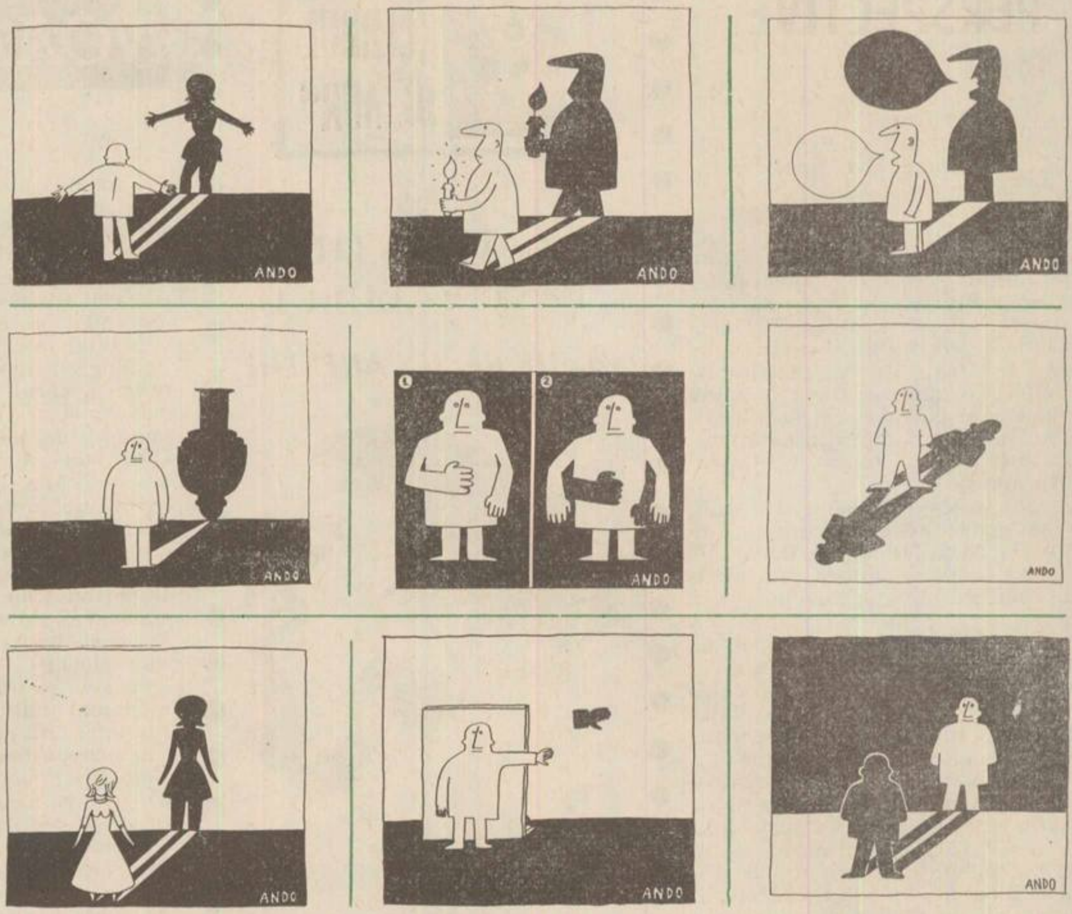
O vezi ? E un oval de cocă frez
Ființă fulg de pluș în dungi
Ne-am cunoscut în podul ecosez
Printre cîrnații trandafir și șunci

Era o lună... vatman metameric
Cu păr de wați și pămătufe
Cînd ne-a ginit un genitor iberic
Cu funtele scrobite în zulufe.

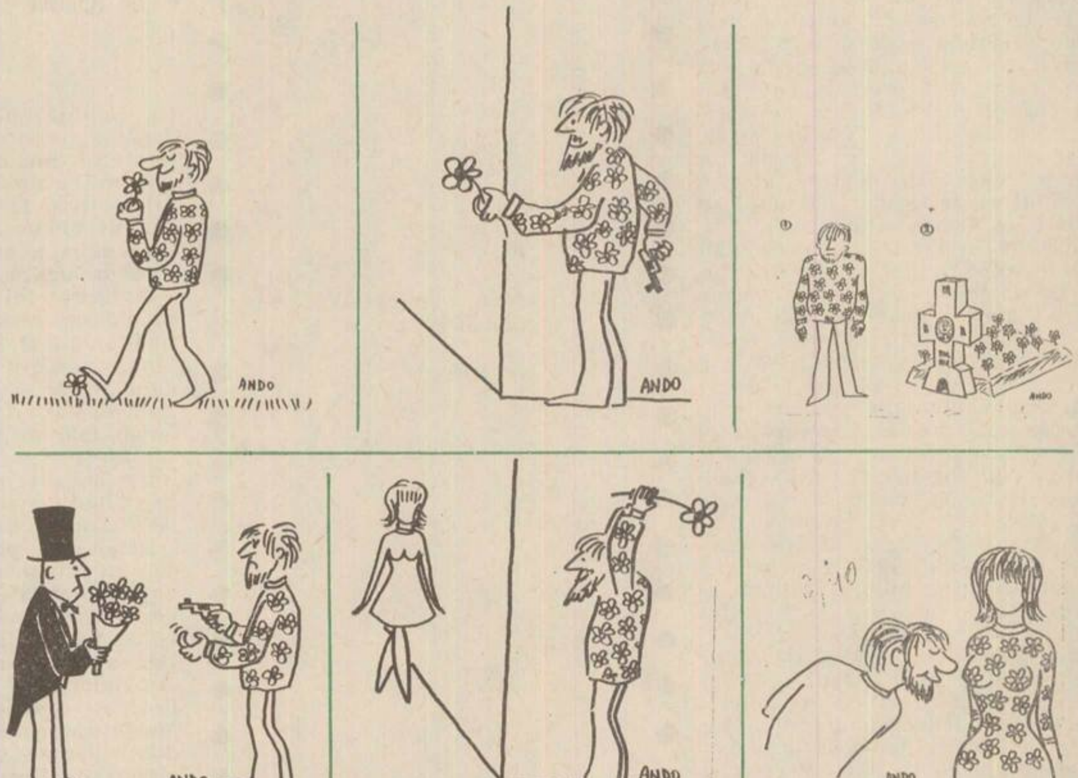
Claveciniste triste zile grele
M-am săturat de străzile femele
Anatema pe ciori și amarante

Am obosit să rîd pe estacadă
Cad fulgii vineți, subți peste zăpadă
Cicălitoare colburi de amante.

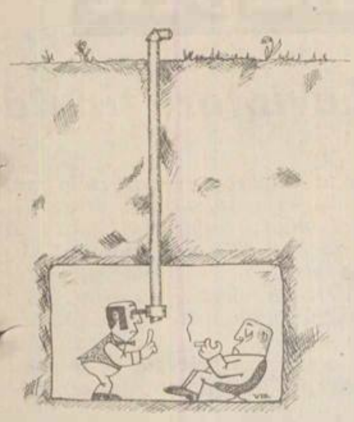
parodii de C. ȘOVA
după LEONID DIMOV

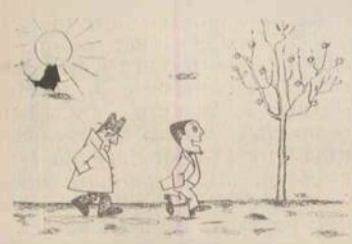


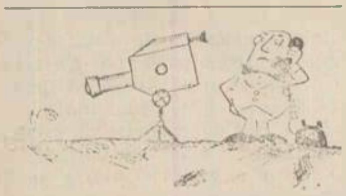
Două cicluri de OCTAVIAN ANDRONIC

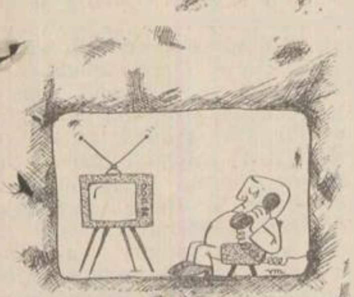


PRIMĂVARA
de V. MOCANU









PETRE GAVRILIU



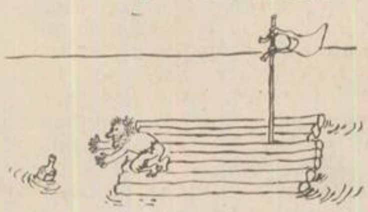






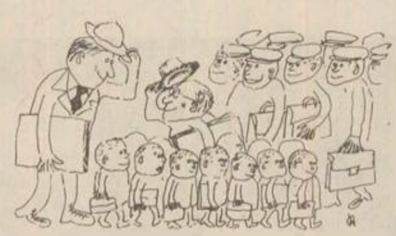


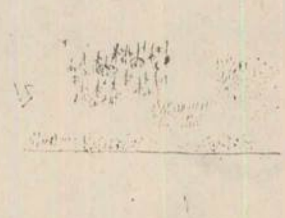
V. CRĂIȚĂ-MÎNDRA



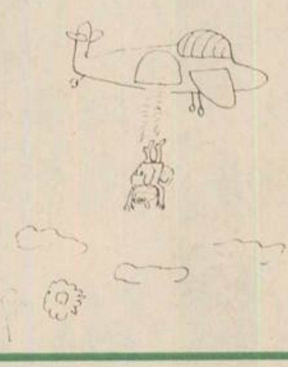


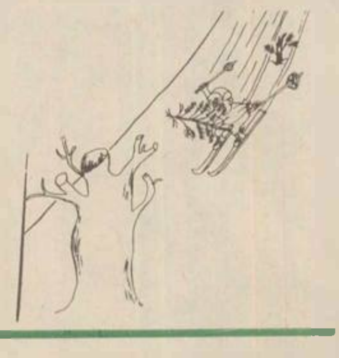




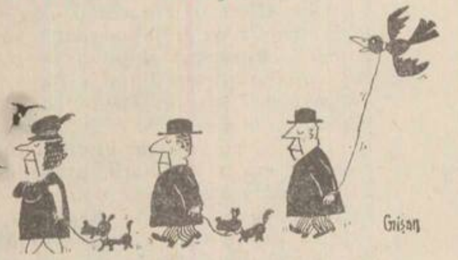








VICTOR CRIȘAN



OCT. COVACI



MIHAI FLOCA



DAN OZERANSKI

• femeia

Ariadna a pregătit
Un pachet special
Pentru Tezeu

A pus în el
Ceva mîncare
Care să nu se altereze
Prin mucegăitul labirint,
Niște băutură
Să-i mențină puterile,
O lanternă în stare acceptabilă
Și cîteva baterii
Să vadă Tezeu
Pe unde calcă
Și pe deasupra
Un pulover gros
Extrem de necesar
La umezeala din galerii.

După aceea
I-a cumpărat
O pereche de încălțări ușoare
De la solduri
Și o spadă scurtă și veche
Dar foarte bună
De la consignația.

A mulțumit Tezeu
Și-a pus sacul în spinare
Și a intrat în labirint
Dar înainte de asta
a exclamat Ariadna :
— Ah, cum de-am uitat !

Pentru prima oară
A scos din sîn
Sufletul ei mare
Înfășurat pe un minuscul mosor,
Și l-a întins ateniaului,
Spunîndu-i limpede :
— El o să mi te aducă
Înapoi la mine,
Viu, nevătămat și sot !

• amanții

Ce putea alege altceva
Paris
Decît dragostea ?

Menelau, nepăsător,
Ca orice posesor de frumusețe,
I-a prezentat-o sub chipul
Neasemuitei sale Elena
Și a plecat repede
Chemat de trebi serioase
Necesitînd imediata lui
Prezentă.

Paris cu farmec oriental
O ademenește pe Elena
Îi făgăduiește o dragoste
Mai proaspătă
Căreia i se oferă
Drept zălog.

Ca să fie sigur de succes
Îi vorbește și
De-o vilă nouă,
De giuvaere asiatice,
De veșminte moi și vagi,
Îi promite și o mașină
Personală (tip sport
Cu două locuri)
Din garajul Afroditei.

După aceea pleacă
Amîndoi la braț
Fericiți și încîntați
Și după ei se dezlănțuie
Un mic război celebru.

Textul pe care îl publicăm în acest număr al revistei noastre face parte dintr-o conferință pe care Albert Camus a ținut-o în 1955 la Atena. Nu este vorba, desigur, despre o lucrare „estetică științifică" și, de aceea, ar fi nefiresc să i se pretindă o tratare exhaustivă și „riguroasă" a problemei tragicului și a „viitorului tragediei". Autorul CIUMEI și al MITULUI LUI SISIF ne propune mai mult o abordare „poetică" a problemelor privind tragicul și tragedia. Unele poziții exprimate aici pot fi considerate, în bună măsură, „vulnerabile".
Totuși, ineditul observațiilor formulate, noutatea punctului de vedere exprimat, farmecul literar al textului pe care îl traducem, rămîn de necontestat.

RED.

ALBERT CAMUS

Asupra

—Cuvîntare ținută

(...) Cred, dimpotrivă, că te poți îndoi de tragedia modernă și aceasta din două motive. Primul, că marile perioade ale artei tragice se plasează în istorie în secole sîngeroase, în momente în care viața popoarelor este copleșită de glorie și primejdii, în care viitorul e nesigur și prezentul dramatic. După toate acestea, Eschyl este și participant la două războaie, iar Shakespeare contemporanul unei faimoase serii de orori. În plus, amîndoi țin și de un fel de cotitură primejdioasă în istoria civilizației lor.

Se poate remarca într-adevăr că în treisprezece secole de istorie occidentală, după Dorieni pînă la bomba atomică, nu există decît două perioade de artă tragică și ambele foarte restrînse în timp și spațiu. Prima e greacă ; ea prezintă o remarcabilă unitate și durează un secol, de la Eschyl la Euripide. A doua ține ceva mai mult și înflorește în unele țări limitrofe unui punct din Europa occidentală. Într-adevăr, nu s-a prea remarcat că explozia minunată a teatrului elizabetan, teatrul spaniol al secolului de aur și tragedia franceză a secolului al XVII-lea sînt aproape contemporane. Cînd Shakespeare moare, Lope de Vega are 54 de ani și și-a reprezentat pe scenă o mare parte din piesele sale ; Calderon și Corneille sînt în viață. În sfîrșit, nu e mai mare distanța de timp între Shakespeare și Racine ca între Eschyl și Euripide. Istoric, cel puțin, putem considera că e vorba, cu estetici diferite, de o singură și magnifică înflorire, cea a Renașterii, care naște de zordinea inspirată a scenei elizabetane și se desăvîrșește în perfecție formală în tragedia franceză.

Între aceste două momente tragice se scurg aproape douăzeci de secole. În aceste douăzeci de secole, nimic în afară de misterul creștin, care poate fi dramatic, dar nu este tragic ; voi arăta mai departe de ce. Se poate spune deci că e vorba de epoci excepționale care ar trebui prin însăși singularitatea lor să ne informeze asupra condițiilor expresiei tragice. E un material de studiu extrem de pasionant, după mine, și care trebuie urmărit cu rigoare și răbdare de către veritabilii istorici. Dar depășește competența mea, iar eu vreau doar să evoc în legătură cu aceasta reflexiile unui om de teatru. Cînd examinezi mișcarea ideilor în aceste două epoci, ca și operele tragice ale timpului, te găsești în fața unei constante. Ambele epoci marchează, într-adevăr, o tranziție între formele gîndirii cosmice, impregnate de noțiunea divinului și sacrului, și a celorlalte forme animate, din contră, de reflexia individuală și raționalistă. Mișcarea ce duce de la Eschyl la Euripide este cea conturată de la marii gînditori presocratici la Socrate însuși (Socrate care disprețuia tragedia făcea o excepție pentru Euripide). La fel, de la Shakespeare la Corneille ne îndreptăm de la lumea de forțe obscure și misterioase care este încă cea a Evului Mediu, la universul de valori individuale afirmate și menținute prin voință umană și rațiune (aproape toate sacrificiile raciniene sînt sacrificii ale rațiunii). Este aceeași mișcare, în ansamblu, care duce de la teologiile pasionale ale Evului Mediu la Descartes. De fiecare dată în istoria ideilor, individul se îndepărtează puțin cîte puțin de un corp sfînt și își îndreaptă fața spre lumea veche a terorii și devoțiunii. De fiecare dată, în opere, trecem de la tragedia rituală și de la celebrarea quasi-religioasă la tragedia psihologică. Și de fiecare dată triumful definitiv al gîndirii individuale, spre al IV-lea secol în Grecia și, în al XVIII-lea secol în Europa, seacă pentru îndelungate secole producția tragică.

În ceea ce ne privește, ce se poate extrage din aceste observații ? După remarca foarte generală că epoca tragică pare să coincidă de fiecare dată cu o evoluție în care omul, în mod conștient sau nu, se detașează de o formă veche de civilizație și se găsește în fața ei în stare de ruptură, fără să fi descoperit în același timp o nouă formă care să-l satisfacă. În 1955 ne găsim, mi se pare, în acest punct și de aici încolo se poate pune problema de a ști dacă dezintegrarea interioară va găsi printre noi o expresie tragică. Chiar și numai cele douăzeci de secole care separă pe Euripide de Shakespeare trebuie să ne invite la prudență. După toate, tragedia e o floare rarisimă și șansa de a o vedea dezvoltîndu-se în epoca noastră e foarte mică. Dar un al doilea motiv îndreptățește încă să ne punem problema acestor șanse. E vorba, de data aceasta, de un fenomen foarte particular, pe care l-am putut observa în Franța după treizeci de ani, exact după reforma lui Jacques Copeau. Acest fenomen este venirea scriitorilor în teatrul colonizat pînă atunci de fabricanții și comercianții scenei. Intervenția scriitorilor aduce astfel resurecția formelor tragice care tind să repună arta dramatică pe locul său adevărat, pe culmea artelor literare (...).



Ce este atunci o tragedie ? Definiția tragicului a preocupat pe istoricii literaturii și pe scriitori, deși nici o formulă nu a întrunit acordul tuturor. Fără a avea pretenția de a rezolva o problemă în fața căreia atîtea inteligențe ezită, se poate cel puțin proceda prin comparație și se poate încerca să se vadă, de exemplu, prin ce diferă tragedia de dramă sau melodramă. Iată care mi se pare a fi diferența : forțele care se înfruntă în tragedie sînt deopotrivă de legitime, deopotrivă de îndreptățite. În melodramă și dramă, dimpotrivă, o singură forță e legitimă.

Altfel spus, tragedia este ambiguă, drama simplistă. În prima, fiecare forță e în același timp bună și rea. În a doua, una e binele, alta e răul (fapt pentru care în zilele noastre teatrul de propagandă nu e altceva decît o renaștere a melodramei).

Antigona are dreptate, dar dreptatea e și de partea lui Creon. De asemenea, Prometeu e în același timp drept și nedrept, iar Zeus care îl oprimă fără milă este în dreptul său.

Formula melodramei ar fi, simpli-

viitorului tragediei

la Atena în 1955—

ficînd, „unul singur e drept și îndreptățit", iar formula tragediei prin excelență : „Toți sînt îndreptățiți, nici unul nu e drept". Pentru aceasta, corul tragediilor antice îndeamnă mai ales la prudență. Căci, se știe că pînă la o anumită limită, toată lumea are dreptate și că cel care, din orbire sau pasiune, ignoră această limită, se grăbește spre catastrofă, pentru a face să triumfe un drept pe care crede că îl are doar el singur. Tema constantă a tragediei antice este astfel limita ce nu trebuie depășită. De o parte și de alta a acestei limite se întîlnesc forțe la fel de legitime într-o înfruntare vibrantă și neîntreruptă. A se înșela asupra acestei limite, a dori să se rupă acest echilibru înseamnă a se aneantiza. Se regăsește la fel în Macbeth ca și în Phèdre (cu toate că într-un mod mai puțin pur decît în tragedia greacă) această idee a limitei peste care nu trebuie să se treacă, și care, o dată depășită, devine moarte sau dezastru.

Se va explica în sfîrșit din ce pricină drama ideală, ca și drama romantică, este în primul rînd mișcare și acțiune pentru că ea imaginează lupta binelui împotriva răului și meandrele acestei lupte, în timp ce tragedia ideală, și în special cea greacă, este în primul rînd tensiune, pentru că ea este opoziție, într-o imobilitate înverșunată, a două puteri, acoperită fiecare de masca dublă a binelui și răului. Reiese de aici, bineînțeles, că între cele două tipuri extreme, al dramei și al tragediei, literatura dramatică oferă toate formele intermediare. Dar, pentru a rămîne la formele pure, care sînt cele două puteri care se opun în tragedia antică, de exemplu ? Dacă luăm Prometeu înlănțuit ca tip al acestei tragedii, ne este permis să spunem că există, pe de o parte, omul și dorința lui de putere, iar pe de altă parte, principiul divin care se reflectă în lume. Este tragedie cînd, din orgoliu (sau chiar din prostie, ca Ajax), omul contestă ordinea divină personificată de un zeu sau încarnată de o societate. Și tragedia va fi atunci cu atît mai mare cu cît această revoltă va fi mai legitimă și această ordine mai necesară.

În consecință, tot ceea ce în interiorul tragediei tinde să rupă acest echilibru, distruge însăși tragedia.

Dacă ordinea divină nu presupune contestație și nu admite decît greșeala și căința, nu există tragedie. Opera respectivă poate fi plină de mister sau poate fi parabolă, sau chiar ceea ce spaniolii numesc act de credință sau act sacramental, adică un spectacol unde realitatea unică e solemn proclamată. Drama religioasă e deci posibilă, dar nu tragedia religioasă. Se explică astfel tăcerea tragediei pînă la Renaștere. Creștinismul plasează tot universul, omul și lumea în ordinea divină.



Nu există, deci, tensiune între om și principiul divin, ci, eventual, ignoranța și dificultatea de a despuia omul de carne și a-l face să renunțe la pasiuni pentru a îmbrățișa realitatea spirituală. Pentru că nu există decît o singură tragedie creștină în istorie. Ea s-a celebrat pe Golgotha, în cursul unei clipe imperceptibile, în momentul „Doamne, de ce m-ai părăsit".

Această scurtă îndoială, doar această îndoială, a fixat ambiguitatea unei situații tragice. În continuare, divinitatea lui Cristos n-a mai creat îndoială. Liturghia ce consacră în fiecare zi această divinitate este adevărata formă de teatru religios în Occident. Ea nu e intenție, ci repetiție. Inversînd, tot ceea ce eliberează individul și supune universul legii sale omenești, în particular prin negarea misterului existenței, distruge din nou tragedia. Tragedia atee și raționalistă este și ea imposibilă. Dacă totul e mister, nu există tragedie. Dacă totul e rațiune, de asemenea.

Tragedia se naște între umbră și lumină și prin opoziția lor. Și aceasta e firesc. În drama religioasă sau atee, problema e rezolvată dinainte. În tragedia ideală, din contra, ea nu se poate rezolva. Eroul se revoltă și neagă ordinea care îl oprimă, puterea divină, prin opresiune, se afirmă cu atît mai mult, cu cît este negată. Altfel zis, revolta singură nu poate deveni o tragedie. Nici afirmarea ordinei divine. Trebuie o revoltă și o ordine, una fiind arc-butantul celeilalte, întărind-o pe cealaltă cu propria sa forță. Nu există Oedip fără destinul prezis de oracol. Dar destinul n-ar avea întreaga sa fatalitate, dacă Oedip nu l-ar refuza.

Și dacă tragedia sfîrșește prin moarte sau pedeapsă, e important de notat că ceea ce este pedepsit nu e crima însăși, ci orbirea eroului, care a negat echilibrul și tensiunea. Bineînțeles, este vorba de situația tragică ideală. Eschyl, de exemplu, care rămîne foarte aproape de originile religioase și dionisiace ale tragediei acordă iertarea lui Prometeu în ultima parte a tragediei sale ; Eumenidele urmează Eriniilor. În cea mai mare parte a timpului echilibrul e absolut la Sophocle și tocmai de aceea el este cel mai mare tragic al tuturor timpurilor. Euripide dezechilibrează balanța tragică în sensul individului și al psihologiei. El anunță astfel drama individualistă, adică decadența tragediei. De asemenea, marile tragedii shakespeariene sînt încă înrădăcinate într-un vast mister cosmic care opune o obscură rezistență încercărilor indivizilor pasionați, în timp ce Corneille face să triumfe morala individului și, prin însăși perfecțiunea pe care o atinge, anunță sfîrșitul unui gen.

S-a putut scrie de asemenea că tragedia oscilează între polii unui nihilism extrem și o speranță fără margini. Nimic nu e mai adevărat, după mine. Eroul neagă ordinea care îl oprimă și ordinea divină lovește pentru că e negată. Ambele afirmă existența lor reciprocă chiar în clipa în care ea e contestată. Corul trage învățămintele și anume că există o ordine, că această ordine poate fi dureroasă, dar că mult mai rău decît orice este să nu recunoști că ea există. Purificarea se dobîndește numai dacă nu negi și nu excluzi nimic, dacă accepți deci misterul existenței, limita omului și această ordine unde, se știe fără a ști. „Totul e bine", spune atunci Oedip, și ochii săi sînt orbi. El știe de acum încolo, fără a mai vedea vreodată, noaptea sa e o lumină, și pe această față cu ochi morți strălucește cea mai înaltă lecție a universului tragic.

În românește de
MARIA LUIZA CRISTESCU



Accidentul „absurd" în care se poate găsi un sfîrșit...

MARINA ȚVETAEVA

• copca

Cazul acesta cum s-a sfîrșit —
Prietenia, iubirea, nu o știu încă,
Tu îmi răspunzi tot mai surd, răgușit
Și ți-i căderea mereu mai adîncă.

Nu ne mai mișcă nimic, nicidecum —
Pomul doar leagănă frunzele line —
Pieptul mi-i copcă de gheață acum —
Ca într-o copcă rănitu-m-am însăși de tine !

O, din tezaurul de comparații, banal,
La nimereală iau una, așa !
Tu ești în mine ca-ntr-un mormînt de cristal,
Dormi ca-ntr-o rană adîncă în inima mea.

Dormi — copca te strînge atît de barbar !
Gheața-i geloasă pe morții ce-i are.
Platoșă, pavăză, pafta, pieptar...
Fără întoarcere, fără chemare.

Văduve,-n van o huliți pe Elena o viață !
Nu-i al Elenei al Troiei foc
Roșu ! Albastrul, al copcii de gheață,
Cu el numai mori, în adînc, la soroc...

Iată, cu tine-s unită, precum
Cu Empedocle fu Etna... O, piei,
Stafie !... Spune-alor tăi că nicicum
Inima nu se desparte de morții din copcile ei.

• dialogul lui Hamlet cu conștiința

— Ea-și doarme somnul greu
În mîl, pe alge reci,
Și, totuși, n-are somn...
— Dar am iubit-o eu
Cum nu pot patruzeci
De mii de frați !
— Biet domn !

În mîl ea doarme, greu !
Cununa ei, acum,
E prinsă-n crengi-painguri...
— Dar am iubit-o eu
Cît...
— Mai puțin oricum,
Ca unul, unul singur.

În mîl ea doarme greu.
— Dar am iubit-o —
eu ??

• revedere

Am să-ntîrzii la-ntîlnire, iară.
Voi veni căruntă eu — în plus,
Mai adăugînd o primăvară.
Vrei să ne-ntîlnim atît de sus !

Ani voi merge... Al Ofeliei gust
Pentru-amar vîrnanț nu-i încă rece.
Deal voi trece, munți cu pisc îngust,
Și prin suflete și mîini voi trece.

Mut sălaș ni-i țărmul... Singe-i un desiș.
Orice strop un golfuleț ne-apare,
Dar pe mal de rîu, în curmeziș,
Al ei chip se-arată-n ierbi amare...

Groazei hrană — mîlu-n fund depus
O hrăni... E ca, pe prund, un snop.
Te-am iubit de toate mai presus,
De-am ajuns în cer să mă îngrop !

În românește de AUREL COVACI

LEONORA CARRINGTON

FEMEIA OVALĂ

Cînd venise timpul să ies la primul meu bal, mergeam adesea la grădina zoologică. Mergeam atît de des, încît am ajuns să cunosc animalele mult mai bine decît fetele de vîrsta mea. Mă duceam în fiecare zi la Zoo și ca să scap de lume. Fiara pe care am cunoscut-o cel mai bine era o hienă tînără. Și ea mă cunoștea, era foarte inteligentă. Eu am învățat-o franțuzește, iar ea, în schimb, m-a învățat limba ei.

În prima zi de mai, mama dădea un bal în onoarea mea ; am suferit nopți întregi : am detestat întotdeauna balurile, mai ales cele oferite în onoarea mea.

În dimineața primei zile de mai a anului 1934, foarte de dimineață, am făcut o vizită hienei.

— E îngrozitor — i-am spus — trebuie să merg la bal astă-seară.

— Ai noroc, spuse ea, și eu aș merge. Nu știu să dansez, dar, oricum, aș face conversație.

— Vor fi multe lucruri de mîncare, îi spusei, am văzut camioane încărcate cu mîncare aduse acasă.

— Și te plîngi, răspunse hiena dezgustată. Eu mănînc o dată pe zi tot felul de porcării.

Aveam o idee îndrăzneață, am rîs aproape.

— N-ai decît să mergi în locul meu.

— Nu semănăm destul, altfel m-aș duce sigur, spuse hiena puțin tristă.

— Ascultă, îi spusei, la lumina serii nu se vede prea bine ; puțin deghizată nu vei fi remarcată în mulțime. Pe de altă parte, sîntem cam de aceeași statură. Ești singura mea prietenă, te rog ! Ea reflectă puțin, știam că dorea să meargă.

— S-a făcut, spuse deodată.

Era foarte devreme, nu erau mulți paznici. Deschid repede cușca și în cîteva clipe eram în stradă. Am luat un taxi, acasă toată lumea dormea. În camera mea, scosei rochia pe care trebuia s-o port seara. Era puțin lungă și hiena mergea greu pe tocurile înalte ale pantofilor mei. Am găsit niște mănuși pentru a-i ascunde mîinile care erau prea păroase pentru a semăna cu cele ale mele. Gînd soarele pătrunse în cameră, hiena se plimbă puțin, mergînd mai mult sau mai puțin drept. Eram așa de ocupate încît, cînd veni mama să-mi spună bună dimineața, hiena nu apucă să se ascundă sub patul meu. „În camera ta e un miros greu, spuse mama deschizînd fereastra ; pînă diseară va trebui să faci o baie parfumată cu noile mele săruri".

— Bine, spusei eu. Nu rămase multă vreme, cred că mirosul era tare pentru ea.

— Să nu întîrzii la micul dejun, spuse mama părăsind camera.

Greutatea cea mai mare era să găsim ceva pentru a-i ascunde figura. Ori și cît am tot căutat, ea respinse toate propunerile mele. În sfîrșit spuse :

— Cred că am eu o soluție. Ai bonă ?

— Da, spusei eu, perplexă.

— Ei bine, iată ! Vei suna bona și cînd va intra, mă reped la ea și-i smulg figura ; astă seară am să port figura ei în locul figurii mele.

— Nu-i practic ; fără figură va muri, poate ; în mod sigur cineva va găsi cadavrul și vom ajunge la închisoare.

— Mi-e destul de foame, ca s-o mănînc, replică hiena.

— Și oasele ?

— Și, spuse ea ; atunci ne-am înțeles.

— Numai dacă-mi promiți s-o ucizi înainte de a-i smulge figura : altfel ar putea s-o doară prea tare.

— Bine, mi-e indiferent.

O sunai pe Marie, bona, cu oarecare nervozitate. N-aș fi făcut-o, dacă nu detestam atîta balurile. Cînd intră Marie, mă întorsei cu fața la perete, ca să nu văd. Un strigăt scurt, și se sfîrșise. În timp ce hiena mînca, eu priveam pe fereastră. După cîteva minute spuse :

— Nu mai pot să mănînc ; mai rămîn cele două picioare, dar dacă ai un săculeț, am să le mănînc mai tîrziu, tot azi.

— Vezi că e în dulap un săculeț brodat cu flori de crin. Golește-l de batistele dinăuntru și ia-l. Făcea cum îi spusesem. Apoi îmi zise :

— Acum întoarce-te și privește ce frumoasă sînt ! În fața oglinzii, hiena se admira cu figura Mariei. Mîncase cu multă grijă, împrejurul figurii, ca să rămînă tocmai ce trebuia. „Hotărît lucru, ai lucrat bine", spusei eu. Spre seară, cînd hiena fu îmbrăcată, mă anunță. „Mă simt excelent. Am impresia că astă seară voi avea mare succes !"

Cînd am auzit muzica jos, îi spusei : „Acum mergi și adu-ți aminte să nu te așezi lîngă mama : ea ar ști sigur că nu sînt eu. Altfel, nu cunosc pe nimeni. Succes !"

O sărutai înainte de a pleca, dar mirosea foarte tare. Căzuse noaptea. Obosită de emoțiile zilei, am luat o carte și lîngă fereastra deschisă, m-am așezat să mă odihnesc. Îmi amintesc că citeam „Gulliver's Travels" de Jonathan Swift. Primul semn al nenorocirii se anunța poate după vreo oră. Un liliac intră pe fereastră, scoțînd strigăte scurte. Mi-e o teamă grozavă de lilieci. Mă ascunsei în spatele unui scaun, clănțănind din dinți.

Eram aproape îngenunchiată, cînd bătăile de aripi fură acoperite de un zgomot puternic la ușă. Mama intră palidă de furie : „Tocmai ne așezam la masă, spuse ea, cînd făptura care era în locul tău se ridică și strigă : „Miros puțin cam tare, nu-i așa ? Ei bine, eu nu mănînc prăjituri». Acolo, pe loc, și-a smuls figura și a mîncat-o.

Un salt mare și a dispărut pe fereastră".

În românește de DUMITRU RADULIAN

Adresa redacției : București, str. Brezoianu 13, tel. 14.97.39. Abonamentele se fac prin oficiile poștale și difuzorii voluntari din întreprinderi. Costul abonamentului : 12 lei pe an individual ; 60 lei pe an pentru întreprinderi și instituții.

40573

. Intreprinderea Poligrafică Informația, str. Brezoianu 23—25 București.